

Rutas Atlánticas

Redes narrativas entre América Latina y Europa

Simone Ferrari y Emanuele Leonardi (eds.)



Rutas Atlánticas
Redes narrativas entre América Latina y Europa

Simone Ferrari y Emanuele Leonardi (eds.)

TEXTURAS 01



Rutas Atlánticas. Redes narrativas entre América Latina y Europa
a cura di Simone Ferrari e Emanuele Leonardi. Milano, University Press, 2021 (Texturas, 1)

ISBN: 979-12-80325-30-3 (PDF)
DOI: 10.13130/texturas.59



In copertina
Marco Petrus
Shade Abstractions 4
Olio su tela, 2019

Realizzazione editoriale
Nexo, Milano

Pubblicato da:
Milano University Press
Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: https://milanoup.unimi.it
e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

La collana "Texturas", edita dalla Milano University Press, intende offrire uno spazio di ricerca sui rapporti tra il mondo italiano, l'Europa e l'America latina, intrecciati dai fili di molteplici trame di scambio culturale e di esperienza storica dal respiro plurisecolare.
Si intende dar conto di queste tessiture, che hanno costruito immaginari, accolto diaspore e viaggi, consentito specchi per un reciproco guardarsi, a volte solidale, a volte critico e problematico. Laboratorio di una cultura transemisferica, la relazione fra Italia, Europa e America Latina ha generato nel tempo pratiche e pensieri che hanno precocemente superato frontiere e ne hanno mostrato la porosità.
Gli scenari che "Texturas" si propone di indagare sono quelli dei patrimoni culturali condivisi e in contatto, elaborati grazie alle interazioni fra individui e collettività in movimento. In tali patrimoni si depositano memorie in comune che costantemente inducono a riflettere sulle forme, di ieri come di oggi, di abitare il mondo.

Il volume è stato pubblicato con il contributo di



Con il patrocinio di

Università degli Studi di Padova
Pontificia Universidad Católica del Perú
Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca
Université de Reims, Champagne-Ardenne








A Claudia,
al suo sguardo ironico, ai suoi sorrisi;
le chiacchierate con lei erano traversate.

INDICE

10 **INTRODUCCIÓN**

Simone Ferrari, *Texturas de ida y vuelta. El desafío de recorrer mundos.*

Emanuele Leonardi, *Un archivo de travesías atlánticas.*

35 **ENSAYOS**

36 **I. Primera edad moderna entre historia y literatura**

Louise Bénat-Tachot, *Conexiones y prácticas historiográficas: Italia y «el arte de historiar» en las Crónicas de Indias de Gonzalo Fernández de Oviedo (1535-1547) y Francisco López de Gómara (1552).*

Blythe Alice Raviola, «Alterazioni». Una prospettiva globale nelle Relazioni universali *di Giovanni Botero.*

Ofelia Huamanchumo de la Cuba, *Las 'Indias de por acá' en el discurso italiano de la época de la Contrarreforma.*

Leonardo García Pabón, *Humanismo renacentista en ciudades coloniales del virreinato del Perú.*

93 **II. Espacio y ciudad**

Fernanda Haydeé Pavié Santana *Formas generativas de habitar el espacio urbano. Un análisis de los mecanismos de apropiación de la ciudad en* Italia caminada *por Gabriela Mistral.*

Geishel Curiel Martínez, *Venecia en la literatura latinoamericana.*

Maria Amalia Barchiesi, *Del imaginario turístico al espíritu del lugar. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia.*

Eduardo Huarag Álvarez, *Influencia del cine neorrealista italiano en la narrativa neorrealista de los 50' en el Perú.*

Nelly Rajaonarivelo, *La Habana* cinecittà*: la ciudad neorrealista de Fernando Pérez.*

Maria Canella, *Architettura e rivoluzione. Le Scuole nazionali d'arte di Cuba.*

171 **III. Teatro, música y artes plásticas: experiencias intercontinentales**

María Fernanda Martino Ávila, «*Esa mezcla rara de Griseta y de Mimí*»*: las relaciones ocultas entre el tango canción y la ópera verista en la formación del identitario cultural rioplatense.*

Almudena Mejías Alonso, *El sainete y su llegada a Hispanoamérica: de la 'corrala' al 'conventillo'.*

Yolanda Clemente San Román e Isabel Díez Ménguez. *El Sainete Criollo en las bibliotecas de Madrid: aproximación a un catálogo bibliográfico descriptivo.*

Karín Chirinos Bravo, *Sátira, sincretismos y nuevas performatividades musicales: el uso del violín en la danza-drama La Tunantada*.

Laura Scarabelli, *Tramar la identidad femenina: las máquinas de coser de Bianca Pitzorno y Eugenia Predo Bassi*.

Mauro Novelli, «Una ilusión temeraria». Gli elisir sudamericani di Paolo Conte.

243 **IV. Vivencias, pensamientos, memorias: trayectorias biográficas y miradas históricas**

Maria Gabriella Dionisi, *Risiedere ad Asunción del Paraguay: un destino, un'opportunità reciproca*.

Federico Sesia, *La* Cristiada *vista da Lovanio*.

Jacopo Turconi, *Ambasciatore, intellettuale e giornalista: Juan Ignacio Luca de Tena dalla Spagna al Cile (1939-1943)*.

Giovanna Scocozza, *Dalla 'nonviolenza' di Aldo Capitini alla 'paz del hombre' di Eugen Relgis: umanitarismo e pacifismo tra Italia e Uruguay.*

Laura Fotia, *Circolazione di idee e di intellettuali tra Argentina, Europa e Stati Uniti nel Novecento: il ruolo degli istituti culturali argentini fino agli anni Quaranta.*

Claudia Borri, *Alpinisti italiani in Patagonia. La spedizione di Guido Monzino alle* Torres del *Paine (1957-1958)***.**

Simone Ferrari, *De* Álvaro Ulcué a Ezio Roattino: '*identidades de ida y regreso' en la lucha indígena colombiana*.

341 **V. Texturas literarias: escribir entre dos mundos**

Simone Trecca, *Fenomenología del tránsito: texturas biográficas y literarias en* Una hora en la vida de Stefan Zweig, *de Antonio Tabares.*

Susanna Nanni, *Texturas ajedrecísticas entre Europa y Argentina:* El que mueve las piezas *de Ariel Magnus (2017)*.

Luca Bernardini, *Il più argentino tra i polacchi, il più polacco degli argentini. Witold Gombrowicz scrittore argentino nello sguardo dei polacchi*.

Alessandra Ghezzani, *Simulacro e banalizzazione della cultura: la presenza di Witold Gombrowicz nei racconti dell'esilio di Virgilio Piñera*

Danilo Manera, *José Manuel Castañón: una balandra entre dos mundos***.**

Flavio Fiorani, *Caminando entre confines inciertos:* Mis dos mundos *de Sergio Chejfec.*

404 **VI. Texturas literarias: recepciones, circulaciones, reescrituras**

Emanuele Leonardi. *El infinito de la reescritura: Carlos Liscano, Dino Buzzati y Jorge Luis Borges.*

Sandro Gerbi, *Sulle orme di mio padre. L'editing della* Disputa del Nuovo Mondo.

Valeria Ravera, *Italia-Argentina y vuelta: trayectorias del* fumetto *y de la* historieta.

Felipe Joannon, La copia de yeso *de Adolfo Couve. Una novela epistolar como réplica latinoamericana*.

Audrey Louyer, De *Argentina a Italia: circulación de la literatura fantástica, el ejemplo de Juan Rodolfo Wilcock*.

Jesús Cano Reyes, *Tornaviaje de la lengua literaria de Jorge Baron Biza*.

459 **VII. Migración e identidad: representar el tránsito**

Rosa Maria Grillo, *Sagarana in Italia, una rivista e un mondo.*

Françoise Aubes, *Peruanas, escritoras y transcontinentales: nuevos imaginarios migratorios.*

Allegra Ferrante, *Cruces ling*üísticos identitarios: el paradigma nómada en La gelosia delle lingue *de Adrián Bravi*.

Valeria Stabile, *Entre letra y letra*. La sobrevivencia de los espectros en *Fuga en Mí menor* de Sandra Lorenzano.

Mariana Rodríguez Barreno, *La costa de la modernidad: el* Paisaje infinito de la costa del Perú *de J.E.Eielson*.

Emilia Perassi, *Lasciate ogni speranza. Note alla citazione dantesca nella narrativa latinoamericana. Miguel Bonasso, Alejandro Hernández, Emiliano Monge.*

536 HISTORIA E HISTORIADORES

Maria Matilde Benzoni, *Italia-America latina: contesti storici e prospettive di ricerca (secoli XVI-XXI)*.

576 **I. Perspectivas de investigación**

Paolo Broggio, Luigi Guarnieri Calò Carducci e Manfredi Merluzzi, *Europa e America allo specchio. Studi per Francesca Cantù*, 2017 (scheda di Maria Matilde Benzoni)

Chiara Vangelista, *Scatti sugli Indios. Ricerche di storia visiva*, 2018 (scheda di Massimo De Giuseppe)

Graziano Palamara, *L'Italia e l'America Latina agli inizi della Guerra Fredda* (1948-1958), 2017 (scheda di Benedetta Calandra)

587 **II. Trayectorias historiográficas**

Chiara Vangelista, *La qualità del pensiero, la capacità di dis-orientarmi* (intervista a cura di Maria Matilde Benzoni)

Manfredi Merluzzi, *Cadere lì, oltre l'angolo del mondo, dove finisce il mare*

Graziano Palamara, *América Latina. De encuentro personal a unidad de análisis histórica*

618 ENTREVISTAS

Alonso Cueto: narrar las relaciones humanas (por Elisa Poli)

Gunter Silva: literatura y ciudad (por Simone Ferrari)

Adrián Bravi: l'idioma in transito (di Allegra Ferrante)

Giorgio Oldrini: storie di ordinaria maravilla (di Elena Gazzarri)

636 APÉNDICES

Biografías
Resúmenes

INTRODUCCIÓN

Texturas de ida y vuelta: el desafío de recorrer mundos.

Simone Ferrari

En las primeras décadas del siglo XVI varios cartógrafos genoveses, españoles, portugueses se propusieron la tarea de representar gráficamente el Océano Atlántico, con el intento de darle forma y fronteras a un espacio marítimo hasta entonces indeterminado, percibido como un indefinido lugar de separación entre la costa ibérica y las tierras alcanzadas por los viajes colombinos. Conocidas en Europa como *Mare Occidentale*, las aguas oceánicas pasaron de ser imaginadas a ser escudriñadas, transitadas y estudiadas. Las rutas atlánticas, titubeantes corredores de las sangrientas exploraciones europeas, se convirtieron pronto en itinerarios de intercambio comercial, político, social y cultural entre las Américas y Europa. Paralelamente, en el espacio simbólico de la travesía atlántica han ido confluyendo los imaginarios neurálgicos de la invasión ibérica: las trayectorias de la conquista, la trata esclavista africana, la irreversible violencia conllevada en el acto del desembarque, las primeras observaciones de la alteridad.

Por otro lado, con y más allá de la conquista, las rutas transoceánicas han ido cargando el valor alegórico de una secular reciprocidad de miradas y contactos culturales entre voces, escrituras, sociedades y pensamientos en equilibrio entre las dos orillas de las costas atlánticas. A lo largo de los siglos y hasta los tiempos contemporáneos, estos intercambios no han producido simples figuraciones de la otredad: más bien, se han constituido como experiencias literarias, históricas, culturales y sociales de una vivencia ontológica *entre* los dos continentes.

La tarea que se propone este volumen es extensa y quizás atrevida: hilar tejidos que recorran las relaciones de influencia entre América Latina y Europa, caminando las dimensiones de la literatura, de las culturas y de la historia. Las texturas recolectadas en estas páginas exploran un extenso abanico de representaciones literarias, fílmicas, pictóricas, teatrales, arquitectónicas y musicales, de trayectorias históricas, biográficas y culturales, cuyo resultado delinea un animado prisma de voces entre mundos. La heterogénea tortuosidad de los caminos planteados es resultado de una urdimbre de múltiples giros y colores, la cual no pretende limitarse a reproducir la fachada armónica de los intercambios atlánticos: también, escarba entre los huecos, las ausencias, las expresiones inconclusas y los conflictos que resultan de estos contactos.

En este marco, los múltiples derroteros que componen el libro se sostienen de un inequivocable punto de partida: el quiebre abismal del octubre de 1492, cuando el *Viejo Mundo* de los pueblos amerindios *descubrió* un ejército de invasores y sufrió un proceso de conquista territorial y cultural de proporciones inigualadas en la modernidad. La fractura de la conquista determinó una inacabada historia de desencuentros y violencias en todos aquellos territorios que desde Europa se nombraron como Américas. En el caso de América Latina, las dolientes huellas de la colonización ibérica resuenan hasta las arraigadas inequidades de los Estados nacionales en sus conformaciones sociales más contemporáneas.

Primera edad moderna entre historia y literatura

llegué a las orillas de la mar grande, y vide andar en medio de la mar
una sierra o cerro grande, que andaba de una parte a otra y no llega a las orillas,
y esto jamás lo hemos visto, y como guardadores que somos de las orillas de la mar,
estamos al cuidado. Dijo Motecuhzoma: sea norabuena, descansad.
(León Portilla, 1971: 15)

A partir de la perspectiva presentada, en el espacio social de la conquista y de la colonia se desarrolla la primera etapa del camino diacrónico del volumen, el cual claudica y sombrea entre varios ciclos temáticos. Los desafíos de la escritura entre mundos, las confluencias y los choques en la representación de la América, la influencia literaria europea en el naciente espacio cultural latinoamericano, algunas expresiones lingüísticas arquetípicas del imaginario europeo en su mirada hacia la alteridad son las temáticas que trenzan este primer camino de rutas atlánticas. La primera de las cuatro texturas de la sección se configura, en la elaboración de Louise Bénat-Tachot, a partir de una reciprocidad de miradas entre los tejidos textuales de algunos cronistas de las Indias y pensadores del siglo XVI. La propuesta historiográfica de Bénat-Tachot camina los intersticios y las conexiones entre dos hitos de la Crónica española de las indias, *Historia general y natural de las Indias* (1535-1547) de Gonzalo Fernández de Oviedo e *Historia general de las Indias* (1552) de Francisco López de Gómara, y la imponente obra *Navigationi et viaggi* (1550-1559) del diplomático y geógrafo veneciano Giovanni Battista Ramusio. A partir de un meticuloso entramado de experiencias vitales y mecanismos textuales, el estudio arroja luz sobre los vínculos explícitos e implícitos entre historiadores y humanistas de la época. La observación de la triangulación intertextual constituida entre Oviedo, Gómara y Ramusio es un punto de partida para indagar elaboraciones y representaciones discursivas del continente americano.

En una misma línea de estudio historiográfico acerca de la producción 'entre mundos' de la primera edad moderna, Blythe Alice Raviola propone una lectura de las *Relazioni Universali* (1591) de Giovanni Botero: su ensayo recorre las secciones de la obra dedicadas a las *alterazioni*, es decir, aquellas etapas de la historia política de un determinado imperio caracterizadas por sucesiones dinásticas turbulentas, por grandes movilizaciones de protesta o por la adquisición de nuevos territorios. El naciente horizonte de la historia global asumida por el pensador piamontés es indagado en el texto de Raviola para analizar la figuración de la América boteriana, en las tensiones entre invasión ibérica y resistencias indígenas, en comparación con otros brotes conflictuales dentro de los imperios europeos en el universo político del siglo XVI.

En la época de la contrarreforma se posiciona el estudio de Ofelia Huamanchumo de la Cuba, cuyos planteamientos socavan imaginarios, implicaciones y paradigmas relacionados con el uso de la expresión lingüística 'Indias de por acá' en el discurso italiano entre los siglos XVI y XVII. Analizada en el contexto documental y religioso de la época, la forma expresiva alude a aquellas regiones de Italia y de Europa que vivían una condición de atraso cultural según la perspectiva evangelizadora. La investigación alumbra las significaciones y los usos de la noción de 'Indias por acá' escarbando entre una amplia gama de documentos históricos producidos entre América y Europa, en un análisis de su carga discursiva y de su capacidad de reproducción de las nuevas modelaciones del mundo elaboradas en la Europa de la contrarreforma.

La primera etapa del volumen cierra con la investigación de Leonardo García Pabón, cuyo ensayo explora la articulación de la producción literaria del Virreinato del Perú en el siglo XVII en relación con la influencia de la tradición petrarquista y renacentista europea. En este marco, el artículo recolecta y analiza algunas tendencias compartidas entre autores como Diego Dávalos y Figueroa, Diego Mexía de Fernangil, Luis de Ribera, Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela para enfocar el papel del influjo cultural europeo en las escuelas literarias de Lima, Potosí y La Paz. A lo largo del texto, se discuten génesis y desarrollo de algunos fundamentos temáticos de la literatura del Virreinato: exilio y migración, relación de pertenencia con la tierra americana, contactos con las sociedades nativas, historia de América.

Espacio y ciudad

De ahí que la magia de la ciudad, si se quiere,
no es otra cosa que la magia de la soledad.
(Sáenz, 1979: 81)

La dimensión del espacio urbano es el objeto de análisis primario de la segunda sección del texto, *Espacio y Ciudad*, conformándose bajo el tejido de dos perspectivas parcialmente asimétricas e indudablemente complementarias. De un lado, la ciudad latinoamericana interpretada como territorio de circulación de saberes y tendencias literarias, textura de mundos inacabados, laboratorio de nuevas identidades culturales, cinematográficas, arquitectónicas: la ciudad una y plural, «espantosamente sorda» (Arlt, 1993: 148) en la multiplicidad de sus voces y lenguas, como lo escribía Roberto Arlt. De otro, la ciudad europea en su alma cosmopolita, caminada, habitada y modelada por la mirada americana, en las literaturas, en las vivencias y en los tránsitos de algunos de los autores memorables del siglo XX, en busca de códigos subjetivos capaces de traducir literariamente la experiencia del contacto con los lenguajes urbanos, a partir de la idea de «la ciudad» como «discurso», «y este discurso es verdaderamente un lenguaje» (Barthes, 1990: 260).

En el marco de este segundo derrotero, Fernanda Haydeé Pavié Santana plantea un estudio de la peculiar construcción literaria de la relación con el entorno urbano italiano en la obra de Gabriela Mistral. A través de una lectura de *Italia caminada por Gabriela*, Pavié Santana explora las trayectorias simbólicas de la experiencia del viaje según la poeta chilena, nobel de literatura en 1945. En la poética de Mistral, la materialización textual de su camino por las ciudades toscanas de Florencia y Siena no se configura como acto de representación, sino como una textura de la escritora con el entorno, en una constitución de su propio mapa simbólico dentro de la geografía de las ciudades italianas. Por medio de la noción de *apropiación de espacios*, Pavié Santana se detiene en una serie de mecanismos discursivos (recado, formación generativa del lenguaje, discurso indirecto) y de recurrencias temáticas (familiar, feminización de los espacios, crítica a la modernidad) dispuestas para definir la inefable experiencia del viaje en su trasposición textual.

Otro espacio urbano italiano protagoniza el siguiente texto, de autoría de Geishel Curiel Martínez: Venecia, ciudad-mundo, lugar de milenarios trueques culturales, objeto de una amplísima gama de representaciones literarias. El análisis de Curiel Martínez compara la *geopoética veneciana* de tres obras latinoamericanas: *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier, *La*

barca o nueva visita a Venecia (1977) de Julio Cortázar y *El relato veneciano de Billie Upward* (1981) de Sergio Pitol. El atento estudio hermenéutico de la representación textual de algunos espacios específicos de la ciudad italiana en las tres obras da cuenta de algunas recurrencias poéticas en las propuestas de Carpentier, Cortázar y Pitol: específicamente, se observa la resignificación de espacios como el cementerio o el hospital de la ciudad en un proceso de exploración viva que permite a los protagonistas de las tres obras, caminadores de Venecia, penetrar en los más recónditos matices de su semántica espacial.

Precisamente es en los pasos italianos de Julio Cortázar de los primeros años cincuenta en donde se adentra el ensayo de Maria Amalia Barchiesi, cuya investigación indaga los imaginarios turísticos y la noción de espíritu del lugar integrados en la poética del escritor argentino trasplantado en París. El enfoque en la intertextualización de algunas obras de Cortázar que tienen como objeto sus viajes a Italia y la perspectiva semiótica adoptada permiten reflexionar sobre formas y significados de la experiencia del turismo a partir de la relación del autor con el espacio urbano. Los relatos acerca de las visitas a Roma y Venecia se filtran por medio de un complejo aparato de estrategias narrativas de construcción textual de la ciudad en su heterogénea multitud de dimensiones simbólicas, analizadas en el ensayo de Barchiesi en consideración del peculiar lugar enunciativo de Cortázar: él de un turista-esteta.

Los dos siguientes ensayos le abren espacio al segundo tipo de texturas urbanas mencionadas, es decir, el estudio de la influencia de algunas corrientes culturales europeas en las tendencias cinematográficas, literarias y arquitectónicas latinoamericanas. El texto de Eduardo Huarag Álvarez entreteje cine y literatura en un estudio que se retiene en la relación entre el cine neorrealista italiano y la literatura neorrealista urbana producida en el Perú de los años Cincuenta. A partir de la producción de cineastas como Roberto Rossellini, Vittorio De Sica y Luchino Visconti, Huarag Álvarez sonda la dimensión de intermedialidad de los contactos culturales entre Italia y Perú, escarbando el influjo de temas, estilos, dilemas morales del cine italiano en la narrativa peruana de la segunda mitad del siglo XX. La obra de autores como Julio Ramón Ribeyro y Enrique Congains, hasta llegar a Mario Vargas Llosa, se escudriña en el ensayo para evidenciar una contigüidad representacional enfocada en la marginalidad y en la miseria del espacio urbano, en la configuración de nuevos dilemas morales adherentes a la más estricta contemporaneidad, en el rol protagónico de los niños.

Moviéndose desde un mismo punto de partida, es decir, el cine neorralista italiano de los años cuarenta, el aporte de Nelly Rajaonarivelo atraviesa su variante transoceánica –el Nuevo Cine Latinoamericano de los años Sesenta– para detenerse en la producción contemporánea del director de cine cubano Fernando Pérez, y particularmente en las películas ambientadas en el espacio urbano de La Habana: *Suite Habana* (2003) y Últimos días en la Habana (2016). El ensayo analiza los más recientes brotes del neorrealismo cubano en una clave de contextualización a lo local de ciertas tendencias históricas del cine neorralista italiano, tales como la dramaturgia de lo cotidiano y la crisis de la imagen-acción, centrándose en las singularidades de la producción de Fernando Pérez y particularmente en los procesos de estetización de la realidad urbana de La Habana.

La misma capital cubana es caminada en el ensayo de Maria Canella, quien cierra la sección atravesando la evolución arquitectónica de La Habana en la época postrevolucionaria, a partir de un estudio de la edificación de las Escuelas Nacionales de Arte. Las ENA fueron concebidas en los años Sesenta por Fidel Castro y Ernesto Che Guevara y se encargaron de la realización

del proyecto tres jóvenes arquitectos: el cubano Ricardo Porro Hidalgo (1925-2014) y los italianos Vittorio Garatti (1927) y Roberto Gottardi (1927-2017). El texto de Canella recorre la historia de la realización de las ENA y los estudios acerca de su desarrollo, centrándose en la compleja ambición transcultural del gobierno cubano. Además de la formación de un centro internacional de enseñanza artística dedicada al ballet, a la música, a las bellas artes, al arte dramático y a la danza moderna, el proyecto de las ENA ha conllevado una enorme carga simbólica, analizada en el ensayo a partir de los factores simbólicos, metafóricos, los estímulos visuales, objetivos diácticos de un conjunto de Escuelas de dimensión internacional.

Teatro, música y artes plásticas: experiencias intercontinentales

Ya están aquí, ya se levantan sin hablar,
solamente las manos donde las agujas brillantes van y vienen,
y tienen manos en la cara, en cada seno tienen manos, son
ciempiés son cienmanos tejiendo en un silencio insoportable de tangos y discursos.
(Cortázar, 2009: 16)

Las texturas son producto de contaminaciones y circulaciones, de voces y performatividades. De ahí que la tercera etapa del libro abarque un extenso abanico de experiencias intercontinentales en los espacios culturales del teatro, de la música, del arte textil. Del tango argentino al *cantautorato* italiano, del sainete criollo a la Tunantada de los valles interandinos peruanos, hasta llegar a la dimensión simbólica de la máquina de coser en el universo literario, la sección absorbe confluencias e itinerarios interoceánicos de géneros teatrales y expresiones artísticas entre-mundos. Abre este camino el ensayo de María Fernanda Martino Ávila, cuyo interés en develar las relaciones ocultas entre la ópera verista italiana y el tango italiano se traduce en un ensayo de alto rigor analítico, donde narrativas, temáticas y significados de las músicas estudiadas permiten acceder a caracteres culturales coyunturales de la experiencia migratoria italiana a la Argentina. La exegesis de las letras demuestra la confluencia de algunas formas tradicionales de la ópera verista, tradicionalmente asociada al universo de la burguesía, en las composiciones del tango rioplatense, es decir, la música de las clases populares bonaerenses.

En el mismo tejido social de las comunidades migrantes de los barrios periféricos de la Buenos Aires de finales de siglo XIX surge el sainete criollo, objeto de la investigación de los siguientes dos ensayos. El trabajo de Almudena Mejías Alonso se detiene en algunos aspectos temáticos y formales del sainete porteño y en su relación con la experiencia migratoria y con el sainete tradicional español. A través del estudio de la obra de Alberto Vacarezza, Mejías Alonso indaga también la influencia en el género teatral argentino de la zarzuela española, enfocándose en el ejemplo de *La revoltosa*. En este marco, el ensayo compara aspectos tales como la representación espacial –de los barrios bajos de Madrid, en un caso, de los arrabales y conventillos de Buenos Aires, en el otro–, la presencia del lenguaje popular (castizo y cocoliche), la música y la trasposición cinematográfica de las obras. En el mismo ámbito temático, el aporte de Yolanda Clemente San Román y Isabel Díez Ménguez apunta a elaborar un catálogo bibliográfico descriptivo con los nombres de los dramaturgos que escribieron sainetes y con las piezas conservadas en las bibliotecas especializadas de Madrid. Paralelamente, el trabajo recopila datos como las coautorías, las formas de transmisión, el marco cronológico y las re-

presentaciones más destacadas de las obras. La investigación de San Román y Díez Ménguez se propone como una 'labor en curso': un detallado punto de partida para abrirle espacio a un estudio sistemático en el terreno del teatro rioplatense.

En la vertiente opuesta de la región andina americana, el ensayo de Karín Chirinos Bravo explora el recorrido del violín en la *Tunantada*, una danza-drama típica de la ciudad de Jauja, en las entrañas de las cordilleras peruanas. En la primera parte del texto, Chirinos Bravo rastrea el rol asumido por el instrumento italiano en las culturas y músicas autóctonas peruanas, señalando la centralidad de maestros como Zenobio Dagha o Máximo Damián Huamaní en la apropiación de nuevos significados culturales para el violín. De ahí, el texto enfoca en la experiencia de la Tunantada, danza-drama carnavalesca, parodia de los grupos sociales que poblaron el Perú durante el virreinato. En este horizonte, y desde una mirada interdisciplinaria que cruza antropología y semiótica, Chirinos Bravo excava los significados rituales y sociales de la Tunantada y del papel del violín, resignificado en su valor sincrético de instrumento propio de la religiosidad andina.

Por su parte, Mauro Novelli propone una textura hilada desde la canción italiana de Paolo Conte, en sus imaginaciones e influencias de América Latina. En la investigación de Novelli se sugiere un estudio de las letras y músicas de Paolo Conte direccionada a definir funciones, técnicas, modalidades de las evocaciones de América Latina en canciones como *Messico e nuvole*, *Alle prese con una verde milonga*, *Aguaplano*, *Sudamerica*, *Il regno del tango*, *La zarzamora*. Más allá de la explícita inspiración rítmica a géneros como el tango, el ensayo analiza las contaminaciones lingüísticas y culturales de las letras, develando formas irónicas y vuelcos de algunos estereotipos tradicionales, los cuales dan como resultado una visión 'de cabeza' donde la América Latina se configura como punto de partida frente a la exotización provincia italiana.

Cierra este tercer ciclo el ensayo de Laura Scarabelli, quien evoca el valor simbólico del arte del tejido en el marco de una textura alegórica entre dos obras literarias: *Il sogno della macchina da cucire* (2018) de la escritora italiana Bianca Pitzorno y *Advertencias de uso para una máquina de coser* (2017) de Eugenia Prado Bassi, novelista y diseñadora gráfica chilena. En un análisis que transita metafóricamente el Océano Atlántico, desenvolviéndose entre las dos novelas, el artículo se adentra en las tramas identitarias y femeninas asociadas con la máquina de coser. En esta trayectoria exegética, el estudio arroja luz sobre fisuras y figuraciones de una ambigüedad figurada que se manifiesta en dos dimensiones opuestas: la tradición y la intimidad de la casa, por un lado, y la emancipación física y simbólica, por otro. Así, el territorio del bordado se convierte en espacio de texturas –tanto en la tela como en las palabras– que absorbe inquietudes, evasiones, ansiedades del imaginario femenino.

Vivencias, pensamientos, memorias: trayectorias biográficas y miradas históricas

Texturas son biografías, vivencias e historias entre mundos. La cuarta sección del volumen, la más extensa, recoge una heterogénea variedad de trayectorias, experiencias y vivencias entre América Latina y Europa, en los espacios de la historiografía, de la literatura, de la diplomacia y del activismo social. El primer tramo de esta cuarta etapa se sitúa en el Paraguay, en las primeras décadas del siglo XX. La propuesta de Maria Gabriella Dionisi indaga el impacto de dos intelectuales españoles migrados a Asunción, Rafael Barrett y Viriato Díaz Pérez, en la

sociedad paraguaya de la época. El ensayo ilustra las trayectorias biográficas de Barrett y Díaz Pérez, la influencia de su formación española y las razones de su desplazamiento a Paraguay, para después recorrer el impacto de sus actividades y reflexiones en la generación de un giro fundacional en la historia cultural paraguaya. En este marco, Dionisi explora la labor de los dos intelectuales en sus luchas para posicionar la cuestión social en el debate político, su intervención en el discurso público por medio de periódicos y denuncias de injusticias, en el caso de Barrett, la actividad de la enseñanza y del amparo de la cultura autónoma, en la vivencia de Díaz Pérez.

En la misma época de la actividad de Barrett y Díaz Pérez en Paraguay, en otras latitudes americanas, la Guerra cristera encendía al México postrevolucionario (1926-1929). En este contexto, el ensayo de Federico Sesia ilustra una perspectiva historiográfica interoceánica de los acontecimientos mexicanos: la investigación profundiza la actividad del mundo católico belga en favor de los católicos mexicanos, indagando las razones estructurales de esta intensa campaña intercontinental, entre ellas, la reacción por parte de la juventud católica belga francófona ante la condena de la *Action Française* de Papa Pío XI. El artículo se sustenta en un trabajo de archivo en el *Archives du Monde Catholique* de la Universidad Católica de Louvain-la-Neuve, acompañado de la lectura de los mayores periódicos católicos belgas de la época.

El carácter multifacético y transcontinental de la figura de Juan Ignacio Luca de Tena es el objeto de estudio de Jacopo Turconi, quien enfoca su interés en la actividad del intelectual español en su experiencia como embajador de España en Chile, entre 1939 y 1943. El trabajo de Turconi se apoya en una lectura detallada de las cartas enviadas por Luca de Tena al ministerio de asuntos exteriores de España entre 1941 y 1943, con el objetivo de encuadrar la labor del embajador en todas las complejidades de su personalidad anti-ideológica. El estudio analiza la acción de Juan Ignacio Luca de Tena, explorando, entre otros aspectos, sus relaciones con el Caudillo Franco y con el presidente chileno Aguirre Cerda, su actividad en defensa del régimen español y su impulso al asociacionismo de los connacionales inmigrados a Chile.

En las siguientes páginas, Giovanna Scocozza propone una textura de dos nociones: la de *nonviolenza*, elaborada por Aldo Capitini, y la de Paz del Hombre, propuesta por Eugen Relgis. El ensayo se sumerge en el pensamiento de los dos intelectuales, elaborado entre Italia y Uruguay en el universo teórico de un pacifismo humanitarista. El análisis de textos como *Elementi* de Capitini y *Los principios humanitaristas* de Relgis, en sus distintas reimpresiones, es la herramienta exegética adoptada por Scocozza para estudiar el desarrollo de las ideas del pensador italiano, en su transición del nacionalismo al humanitarismo socialista, y en sus conexiones con el discurso pacifista de Eugen Relgis, filósofo rumano exiliado en Uruguay en 1947. El compromiso para la difusión de principios no-violentos, de un pacifismo integral y suprapolítico son algunos de los temas indagados en un ensayo que reflexiona sobre la misión interoceánica de los intelectuales en defensa del pacifismo.

La circulación de ideas entre intelectuales es el espacio de análisis abarcado por Laura Fotia, quien se detiene en el papel de los institutos culturales en la Argentina de la primera mitad del siglo XX, y particularmente durante los años Treinta. Específicamente, el trabajo intenta arrojar luz sobre tres aspectos: de un lado, la capacidad de los institutos culturales de configurarse como espacio de intercambio entre intelectuales y académicos de varios países, de otro, el papel efectivo de dichos institutos en las políticas culturales argentinas, estadounidenses e italianas de la época; finalmente, la reacción social y cultural de la Argentina de la época a la

propaganda extranjera de la época, en una etapa crucial para la conformación de la ideología peronista. Por tanto, el ensayo se estructura entre el análisis de las estrategias de política cultural (estadounidense y europea) y la recepción no pasiva y conflictual de las propuestas extranjeras.

La investigación de Claudia Borri nos proyecta entre los montes patagónicos, tras las huellas de la expedición a Torres del Paine organizada por el alpinista italiano Guido Monzino en 1957. El ensayo examina el valor histórico-político de la empresa de Monzino, en un detallado estudio de sus precursores en la exploración de la región de Punta Arenas, de la generación y del desarrollo de la expedición y de su impacto de en el contexto sociopolítico de llegada. El éxito de la expedición, llevada a cabo por un grupo de expertos guías del Valle de Aosta, así como las sucesivas donaciones de tierra realizadas por Monzino, permitieron fortalecer las relaciones diplomáticas entre Italia y Chile. De otro lado, la empresa exacerbó los conflictos político-territoriales entre Chile y Argentina. En este orden de ideas, el estudio de Borri intenta desenredar las complejas dinámicas de la dimensión diplomática internacional vinculada con la empresa patagónica de Monzino.

Como parte final de esta cuarta etapa del volumen, el ensayo de Simone Ferrari se adentra en el carácter intercultural de los procesos contemporáneos de resistencia del pueblo indígena nasa, en el suroccidente colombiano. El artículo profundiza el pensamiento y la acción del sacerdote indígena Álvaro Ulcué Chocué y del Misionero de la Consolata Ezio Roattino, analizando la relevancia de sus figuras en el desarrollo de una perspectiva inter-local de la lucha nasa para la recuperación de tierras ancestrales y para la defensa de la autonomía de los saberes tradicionales. La labor de los dos sacerdotes se analiza en su papel de identidades de ida y regreso, según la categorización del historiador chileno José Bengoa: tanto Ulcué Chocué como Roattino escriben y trabajan desde la perspectiva de la Teología de la liberación, en un horizonte sincrético que sobrepasa el ámbito espiritual para consolidarse en el espacio social de la resistencia no violenta del pueblo nasa y en el espacio cultural de las epistemologías andinas. En el costado occidental de las cordilleras colombianas se concluyen estas primeras cuatro etapas del volumen, cuya ambición de reunir miradas interdisciplinarias sobre las experiencias culturales de los contactos transatlánticos dejará espacio, en las siguientes secciones, a un archivo interoceánico más sólidamente literario.

Bibliografía

Arlt, R., [1926] 1993. *El Juguete Rabioso*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.

Barthes, R., 1990. *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós Comunicación.

Cortázar, J., 2009. *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara.

León Portilla, M., 1971. *Visión de los Vencidos*, México, UNAM.

Saenz, J., 1979. *Imágenes Paceñas - Lugares y personas de la ciudad*, La Paz, Difusión.

Un archivo de travesías oceánicas

Emanuele Leonardi

Existen registros de navegación que conservan las trazas de innumerables travesías: volúmenes, estantes, bibliotecas enteras, custodian las complejas dinámicas de rutas entrecruzadas que, en el tiempo y en el espacio, definen el Archivo en cuyas insondables profundidades se esconde el dibujo general, la macro-textura, de un universo líquido en perpetua mutación. Trazas, rutas, recorridos que se perderían si no fuera por el trabajo de algunos estudiosos que, desde los registros nombrados, logran reconstruir trayectorias de existencias y de escrituras. A esta grande operación de recuperación, protección y diégesis pertenecen los ensayos que forman parte del volumen *Rutas Atlánticas; redes narrativas entre América Latina y Europa*.

Dentro de la concepción del mundo como 'sistema de sistemas', en el que –como escribía Italo Calvino refiriéndose a la visión de Carlo Emilio Gadda–, «cada sistema singular condiciona los otros y es condicionado por ellos» (Calvino, 1989: 109), imaginar un 'volumen atlántico', que pueda restituir la complejidad de las conexiones entre 'los hechos, las personas, y las cosas del mundo', quiere decir descentrar nuestra mirada continental hacia las interminables y continuas confluencias que, en la literatura, en la historia, en las experiencias, caracterizan las relaciones entre América Latina y Europa. Esa macro-textura parece además poderse ampliar desmesuradamente, transcender las orillas atlánticas, sobrepasar llanuras infinitas, altiplanos, cordilleras y otros mares, hasta incluir horizontes cada vez más vastos. Desde todo punto infinitesimal de la red, desde toda escritura, las conexiones se multiplican indefinidamente, hasta constituir una imagen del mundo que resulta fundamental para el estudioso que quiera "mojar la pluma en las tinieblas del presente"[1] (Agamben, 2006: 22).

En el inconmensurable archivo de travesías que es el Océano Atlántico, en la infinita extensión de sus silencios, hechos de repentinas frenadas y de violentas aceleraciones, hay que buscar el origen de relaciones, confluencias, escrituras que parecen converger hacia un único macro-texto, que trasciende el espacio y el tiempo y define los rasgos fundamentales de una comunidad cultural transcontinental. Se trata de una comunidad humana que se estructura por medio de intersecciones, rutas entrecruzadas, continuas y recíprocas influencias, que se mueve en el escenario político, socio-económico y cultural, a través de los siglos, y para la cual la operación de selección, clasificación y orden, que todo estudio crítico implica, debe necesariamente recalibrarse, adaptándose a inéditas complejidades. En el proceso de construcción y deconstrucción de los paradigmas interpretativos de lo contemporáneo, las relaciones entre América Latina y Europa, parecen constituir, entonces, un lugar privilegiado de observación de la que podemos denominar la 'comunidad transatlántica'.

[1] La traducción es nuestra.

Toda mirada sobre la complejidad implica un recorrido de desciframiento que lleva a la determinación de ramificaciones principales, de partituras comunes que acercan experiencias muy distantes entre sí, haciéndolas converger en dirección de conceptos y temas capaces de evocar enteros repertorios de vidas y de imaginarios. En este desafío a la complejidad consiste narrar las inagotables trayectorias, metafóricas y reales, que componen el volumen *Rutas atlánticas*.

Parece posible detectar algunos luminosos centros de propulsión que subyacen a la escritura de los ensayos: figuras eternas que reflejan, como en un juego de espejos, infinitas otras. Nos referimos, por ejemplo, a la metáfora del libro-mundo y a la posibilidad que esa se decline a través de la imagen de una gigantesca 'biblioteca-archivo de navegación' capaz de registrar en su interior los movimientos de escritura, las tempestades del pensamiento, las reescrituras que caracterizan los trabajos propuestos.

Se procederá entonces a una panorámica de estudios críticos sobre algunos autores y sus vicisitudes específicas, que desencadenan entre sí una serie de relaciones, visibles u escondidas, que pueden paradigmáticamente representar la complejidad de las travesías nombradas: una mirada metonímica que, a través de la observación de algunas trayectorias, logra multiplicar direcciones, evocar escenarios que se entrecruzan y remiten a otros escenarios, diacrónicamente y sincrónicamente; rutas narrativas y diegéticas que continuamente se bifurcan, como senderos de borgiana memoria, y que terminan por componer una macro-textura atlántica.

El volumen *Rutas Atlánticas; redes narrativas entre América Latina y Europa* se presenta entonces como confluencia y ánalisis interdisciplinar de tales complejidades, a través de la mirada de estudiosos de Literatura, Lengua, Cultura, Historia de la Edad Moderna y Contemporánea. Las secciones del índice que vamos a presentar en nuestra unidad introductoria (V–VI–VII) se articulan alrededor de algunos fundamentales puntos de convergencia: (V) *Texturas literarias: escribir entre dos mundos*; (VI) *Texturas literarias: recepciones, circulaciones, reescrituras*; (VII) *Migración e identidad: representar el tránsito*. A estas siguen la sección *Historia e Historiadores* y una sección de entrevistas a escritores que cierra el volumen.

Texturas literarias: escribir entre dos mundos

Considerando el Universo como dado,
todas las creaciones e invenciones del hombre
serían como partidas en este Gran Ajedrez.
(Sábato 2003: 43)

Sobre muchos de los ensayos que componen esta sección parece gravitar la sombra antigua del ajedrez, con sus razonadas jugadas y sus imprevisibles combinatorias que generan encajes de historias personales y colectivas, en el escenario de la segunda guerra mundial. Una micro galaxia de personajes se mueve de una orilla a otra del Atlántico, sobre buques de última generación o sobre naves fantasmas, en travesías clandestinas. Todo parece dominado por las declinaciones combinatorias y bélicas de la metáfora del ajedrez, como si el océano Atlántico fuera un inmenso tablero de destinos cruzados, dentro de un sistema de tableros que refleja el universo, en una infinita *mise en abyme*.

En *Una hora en la vida de Stephen Zweig* (2007), a través del juego de ajedrez, «metaforización y reducción metonímica de la vida y del teatro» (Trecca), Antonio Tabares, dramaturgo entre los más interesantes de las últimas generaciones en España, pone en escena el diálogo entre dos personajes: el protagonista, el escritor austriaco Stewen Zweig, y un exiliado judío, Fridman que golpea a la puerta del escritor en Petrópolis (Brasil), mientras que él está cumpliendo, junto con su joven mujer, con la meticulosa organización de su suicidio. Delante de un tablero Zweig y Fridman discuten sobre exilio y suicidio, como fuga, como 'exasperaciones del concepto de tránsito', como inquietantes proyecciones de la tesis benjaminiana del concepto de historia: «ni siquiera los muertos están a salvo del enemigo, si este vence» (Benjamin 1992: 255). Simone Trecca, en su "Fenomenología del tránsito: texturas biográficas y Literarias en *Una hora en la vida de Stephen Zweig*", evidencia como en la obra dramatúrgica de Tabares, contenida en la verosimilitud aristotélica de un tiempo reducido, se ponen en escena, contraídas y con eficaz efecto de extrañamiento, las dinámicas profundas de la muerte individual y del suicidio como tema colectivo de la Historia y de la memoria: por un lado, la normalización de la muerte como elección, por el otro los horrores del Holocausto que hacen retroceder la humanidad 'a la época de las cavernas'. Los temas del mal y del dolor generan en la obra de Tabares procesos de intertextualidad que remiten a uno de los filósofos más admirados por Zweig, Michel de Montaigne. La defensa del individualismo como *extrema ratio* para preservar la esencia de la humanidad, en la tempestad de la barbarie colectiva, acerca el personaje de Zweig a Montaigne y pone en marcha un cortocircuito de referencias entrecruzadas que transforman la 'bio-dramatización' de Tabares en un incesante y abismal hundirse. En el diálogo delante del tablero «el pensamiento de Montaigne se convierte pronto en el campo de fuerzas en el que ambos miden la validez de sus propios argumentos» (Trecca). Ellos debaten sobre el mal que habita en todo ser humano, pero también sobre el mal colectivo, que llega desde afuera y que puede aniquilar la vida, y que quizás puede ser contrastado por una forma de resistencia del pensamiento, hasta en el medio del infierno. Se llega así hasta las últimas consecuencias de la libertad individual, hasta atravesar su puerta definitiva, más allá de la cual existe solo la muerte. El personaje de Zweig vuelve a citar a Montaigne a su interlocutor, insinuando una apología del suicidio, como último acto de voluntad, que se basa sobre la macabra dicotomía entre vida-sufrida y muerte-elegida. El escritor austríaco se va convirtiendo, en la *piece* teatral, en un personaje híbrido, entre Zweig y Tabares, que se mueve en una especie de escisión, de desdoblamiento existencial que deja imaginar, opuestos delante del tablero, el yo y su doble: un partido interminable, que se compone de otros partidos, jugados y rejugados en la mente, exactamente como en el caso del protagonista de la *Novela de ajedrez* (1942) –último cuento de Zweig–, el doctor B., cuya obsesión es la de imaginar continuamente todos los partidos de ajedrez aprendidos de memoria por el único libro que tenía, durante su detención bajo la Gestapo. En este texto, Zweig cuenta de un desafío de ajedrez sobre un buque de pasajeros, en navegación desde New York hasta Buenos Aires.

El 21 de agosto de 1939, un buque verdadero, el *Piri*ápolis, salido de Amberes, amarró en el puerto de Buenos Aires, después de tres semanas de viaje. A bordo viajaban casi todos los jugadores europeos que iban a participar a las Olimpiadas de ajedrez que, por primera vez en la Historia, se disputaban afuera de Europa. Del 24 de agosto al 19 de septiembre, los veintisiete equipos de los países participantes se desafiaron en el teatro Politeama de la capital argentina. El torneo no se detuvo ni siquiera cuando, en concomitancia con el comienzo de las finales, el

1 de septiembre, estalló la Segunda Guerra Mundial. Muchos jugadores europeos, debido a la sombra negra del nazismo que parecía prevalecer sobre todo, decidieron quedarse en Argentina (o en otros países de América del Sur). Así fue que el *Piriápolis* se ganó la denominación de 'Arca de Noé' del ajedrez.

El destino trágico e irónico de la Historia y las olimpíadas de ajedrez en el teatro Politeama, son los protagonistas de *El que mueve las piezas* (2017) del escritor argentino Ariel Magnus. Superpuestos y entrelazados, varios estratos de ficción se confunden en la novela de Magnus, en la que «la reversibilidad entre ficción y realidad, la metaficción, el diálogo constante con el lector, las alteraciones espacio-temporales, los datos autobiográficos a partir de los cuales se mueve la intriga» (Nanni) terminan por constituir la trama compleja de una macro-textura transatlántica; esta se compone además de numerosas citas, explícitas e implícitas, a obras y autores que reservan al ajedrez un lugar privilegiado; baste con recordar, entre otros: Borges, Piglia, Arlt, Gombrowicz, Cortázar, Martínez Estrada, Macedonio, Zweig, Nabokov, Zola, Beckett, Poe, Pound. En *El que mueve las piezas*, en un breve texto preparatorio, en el que resuena el sutil humorismo de Macedonio Fernández, –«También existió el campeonato mundial de ajedrez disputado en 1939 en la ciudad existente de Buenos Aires, así como la guerra bastante mundial que estalló en el medio de ese evento [...]» (Magnus, 2017: 13-14)– Magnus finge revelar el mecanismo de su construcción literaria, mientras que en realidad confunde al lector, hundiéndolo en una infinita serie de referencias: desde el diario del mismo autor a los cuadernos del abuelo, Heinz Magnus, desde los periódicos de la época hasta los ensayos filosóficos, los poemas juveniles, y hasta una serie de elementos heterogéneos que –como escribe Susanna Nanni en su "Texturas ajedrecísticas entre Europa y Argentina: *El que mueve las piezas* de Ariel Magnus"– «sirven como material de archivo para documentar la ficción» (Nanni). La segunda guerra mundial, el torneo de ajedrez, la emigración y los exilios europeos en América, la fuga del abuelo desde el nazismo y el hallazgo de su diario, forman parte de la estructura de una obra que encuentra una síntesis perfecta en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* (1930) de Miguel de Unamuno, citada en epígrafe por Magnus: «No hay más verdadera historia que la novela».

La alegoría bélica del ajedrez resulta fundamental para contar, con trágica ironía, los infiernos que van en escena en la orilla europea del Atlántico. Magnus cita uno de los *Cuentos Breves y extraordinarios* (1955) de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, en el que dos reyes juegan al ajedrez y sus jugadas se reflejan sobre sus ejércitos:

> Gradualmente se aclara que las vicisitudes del combate siguen las vicisitudes del juego. Hacia el atardecer, uno de los reyes derriba el tablero, porque le han dado jaque mate y poco después un jinete ensangrentado le anuncia: -Tu ejército huye, has perdido el reino. (Borges y Bioy Casares, 1955: 24)

En una Buenos Aires lejana del conflicto bélico, Magnus imagina el torneo de ajedrez como una especie de «lección al continente convulso» capaz de demostrar a Europa «que se podía llevar a cabo otra gran guerra y con muchos más países involucrados, pero de manera civilizada, sin muertos» (Magnus 74-75).

Entre los personajes escritores de *El que mueve las piezas* aparece también Witold Gombrowicz, escritor polaco, naturalizado argentino, apasionado jugador de ajedrez que, pocos

años después del abuelo de Magnus, desembarcará en el puerto de la capital argentina. Su viaje a través del Atlántico (1939) representa el alejamiento no solo desde la guerra que iba a estallar dentro de poco, sino también desde la cultura polaca, reaccionaria y encerrada. Las elites polacas en Buenos Aires, que seguían perpetuando una tradición vacía y mortífera, también serán objeto de profunda y grotesca sátira de parte del autor. Argentina, país en el que vivirá 24 años, es para Gombrowicz una tierra perdida en el Océano, al mismo tiempo europea y virgen, torpemente libre, sexualmente salvaje y políticamente ridícula. *Él quedará siempre un outsider* para la inteligencia argentina; una profunda discrasia separaba la visión del escritor polaco de la pasión europeizante de una parte de la cultura argentina que veía 'luces de París', allá donde él contemplaba las maravillosas tinieblas del Retiro. En *Trans-Atlántico* (1953), Gombrowicz caricaturiza la imagen de un grande maestro oscuro de escritura, reverenciado y obsequiado, y aunque su nombre nunca aparece, está claro que se trata de Jorge Luis Borges; un Borges prisionero de su biblioteca, erudito y pedante, que muestra el poder aniquilador de su escritura en duelos literarios con el mismo personaje de Gombrowicz. Luca Bernardini, autor del ensayo "Il più argentino tra i polacchi, il più polacco degli argentini: Witold Gombrowicz scrittore argentino nello sguardo dei polacchi" restituye, a través de una minuciosa panorámica de trabajos críticos –sobre todo de estudiosos polacos– la complejidad de la trayectoria receptiva de la obra de Gombrowicz, destinada a fases fluctuantes y a visiones a menudo divergentes. Para la comunidad europea y mundial, la recepción de su obra, sobre todo la de los escritos del periodo argentino, desarrolló un papel fundamental en la emancipación cultural de Polonia después de su anexión al UE en 2004. Gombrowicz llegó a representar de ese modo el emblema de una Polonia moderna, capaz de liberarse de los complejos del pasado y de las ahogantes herencias del comunismo.

Otro momento fundamental de lo que varios críticos definieron 'la vuelta de Gombrowicz a la literatura', después del periodo argentino de 'liberación', parece ser la publicación de la versión española de *Ferdydurke* (1947), resultado del célebre trabajo de traducción de una decena de artistas hispano-americanos, entre los cuales el mismo Gombrowicz y el escritor cubano Virgilio Piñera.

Alessandra Ghezzani, en el ensayo "Simulacro e banalizzazione della cultura: la presenza di Witold Gombrowicz nei racconti dell'esilio di Virgilio Piñera" investiga críticamente sobre las convergencias, no solo temáticas y textuales, entre las visiones del mundo, las afines *Weltanschauung*, que vinculan profundamente las escrituras de Witold Gombrowicz y Virgilio Piñera. La producción de Piñera parece fuertemente influenciada por el escritor polaco, después de su coordinación de la traducción múltiple de *Ferdydurke*. El escritor cubano, exiliado en Buenos Aires, en cuentos como *El Muñeco*, *Concilio y discurso*, *La risa*, *Vea y oiga* y *Lo toma o lo deja*, estructura sus textos en base a las variadas declinaciones del tema del doble y del simulacro, funcionales a la exploración de la relación entre poder y representación, incluso a través de otras variantes temáticas como la banalización de la cultura y la infantilización, de clara inspiración gombrowicziana. «Doppi, *alias*, simulacri popolano le opere di Piñera quali strumenti del processo di smascheramento, con cui la letteratura dovrebbe restituire all'uomo la parte più vera di sé. Tanto in Gombrowicz quanto in Piñera, il tema del doppio, in molti casi collegato al motivo dello smembramento delle parti, si fa strumento di demolizione e rimodellamento della realtà.» (Ghezzani) Juegos de palabras, neologismos, y todos los experimentos concebidos bajo la influencia de Gombrowicz, contribuyen además a reforzar en la escritura

de Piñera la reflexión sobre el papel de la cultura y sobre la capacidad del Arte contemporáneo de representar la realidad.

Gombrowicz escribía en *Ferdydurke* que el supremo anhelo del hombre tendría que ser el de «encontrar la forma en la inmadurez», objetivo imposible ya que se puede solo «en forma madura expresar la inmadurez ajena.» (Gombrowicz 2018, 18-19). Y añadía que «aun si nos pusiéramos a analizar y confesar nuestra propia insuficiencia cultural siempre lo haríamos desde el punto de vista de la cultura y en forma madura [...] si todos vamos a seguir con esa mascarada obligatoria e inevitable, la cultura irá convirtiéndose en un juego cada vez más mecánico y fragmentario, y por fin perdería todo contacto con nosotros mismos» (18-19). Piñera, en el signo de Gombrowicz, restituye en sus obras (véase por ejemplo *La risa* [1947]) una especie de micro-revolución epistemológica que ve en la revancha de autenticidad, vitalidad, incultura –definidas como liberación de las formas impuestas, de las prisiones invisibles del pensamiento y de la imaginación– sobre madurez, cultura, forma. Algunos años después, estas instancias, aunque transformadas, resonarán en la escritura de Cortázar, especialmente en *Rayuela* (1962) pero también en las "Instrucciones para ablandar el ladrillo" (*Historias de cronopios y de famas* [1962]), en el doloroso y vivífico proceso que permitirá al *Gran Jeu* prevalecer sobre la *Gran Costumbre*.

A finales de los años cuarenta, otras travesadas contribuyen a formar nuestro macro-archivo de navegaciones literarias. Nos referimos por ejemplo al viaje a bordo de la *Milagrosa*, desde Las Palmas de Gran Canaria a Venezuela, que el escritor español José Manuel Castañón narra en *Una balandra encalla en tierra firme* (1958); pasajeros canarios, andaluces, castellanos y gallegos, republicanos y disidentes, sin documentos, tratados como criminales comunes, a final de la guerra civil, se juntan sobre la *Milagrosa*, uno de los varios buques fantasmas obligados a cruzar el océano clandestinamente: una navegación brava, de mareos y olores nauseabundos, de tempestades y bonazas infinitas, de sarna y parásitos, de rutas equivocadas, pero también de extraordinarios encuentros entre hombres de diferentes condiciones sociales, acomunados por la esperanza de una vida nueva. A bordo de la *Milagrosa*, un personaje, Argimiro Fombona, periodista con veleidad de poeta, prepara sus compañeros de viaje a la llegada a Venezuela, a través de un himno a la fraternidad, a las razones para hacerse criollos, a la capacidad de abrazar la nueva vida que se abre delante de ellos, sin ceder a las primeras dificultades y sobre todo a la nefasta nostalgia de España: «seréis españoles, españoles renovados, si os hacéis venezolanos, sintiendo otra vida en el idioma común que nos une.» (Castañón: 29). Danilo Manera en el ensayo "José Manuel Castañón: una balandra entre dos mundos" subraya la importancia de la figura de Castañón como emblema del movimiento entre mundos, de una orilla a la otra del Atlántico, de la eterna desilusión de percibirse exiliados perpetuos dondequiera que vayas: «Es bien sabido que el olvido es doble si se cambia de bando o no se está de ningún lado. Eso es algo muy injusto, sobre todo en el caso de alguien como José Manuel Castañón que ha sabido ponerse de veras en la piel del otro, convertirse en perdedor tejiendo lazos nuevos y colocarse a contrapelo de las circunstancias. [...] *Una balandra encalla en tierra firme. Novela de emigrantes*, fraguada cruzando el atlántico, en el momento mismo de elegir un cambio de vida determinante, expresa plenamente las inquietudes de ese movimiento entre mundos distintos.» (Manera)

Un paseo por las calles de una ciudad también puede inscribirse en nuestro archivo atlántico: las trayectorias de una mente que en su vagabundear se pierde, se aleja de sí misma y se

transforma en un misterioso lugar de intersecciones en el espacio y en el tiempo. Es el caso de la novela *Mis dos mundos* (2008) del escritor argentino Sergio Chejfec en la que la caminata del protagonista se convierte en una pluridimensionalidad espacio-temporal. Desde las alienantes calles de una ciudad brasileña al espacio incierto de un parque que funciona como catalizador de la despersonalización, de la despacialización, el narrador emprende un recorrido en la memoria que evoca los fantasmas del nazismo, las persecuciones de los judíos y la fuga de muchos, entre los cuales el padre de Chejfec, desde Europa a la Argentina. Las fronteras entre el instante presente y las proyecciones del pasado, se opacan y degeneran en una nebulosa atemporal que empuja en superficie momentos de tiempos distintos que adquieren todos el mismo nivel de realidad-irrealidad. De esa manera –como escribe Angelo Fiorani en el ensayo "Caminando entre confines inciertos: *Mis dos mundos* de Sergio Chejfec"– la provisionalidad del espacio identitario del escritor se refleja en la desorientación que estructura el relato autobiográfico del protagonista y su vagabundear «reproduce tiempos fracturados y superpuestos y hace de la evocación su modo de regulación. […] Ahí la evocación se hace motor de la escritura y la memoria se aferra a objetos que resisten a la injuria del tiempo y son las palabras del fragmentario relato de una historia familiar que permitiría urdir la trama fracturada del tiempo de la persecución de los judíos de Europa» (Fiorani). El sujeto desterritorializado, el yo intermitente logra así a través de los distintos planos espacio-temporales restituir la complejidad de la hendidura, de la grieta, del discrimen: el intersticio que constituye «la frontera borrosa entre lo vivido y lo imaginado, lo virtual y lo real, la figuración y la escritura» (Fiorani).

Texturas literarias: reescrituras, circulaciones, recepciones

Invisibles cruces, infinitas redes de conexión entre autores lejanos océanos de tiempo y de espacio, son los procesos de las reescrituras. Reescritura como lectura, reflexión sobre la escritura, transcripción, un laboratorio privado en el cual se generan intersecciones constantes y prolíficas entre obras de autores diferentes. Es el caso del escritor uruguayo Carlos Liscano, prisionero por trece años durante la dictadura militar (1973-1985), que en una celda de la cárcel Libertad, escribió, alrededor de 1981, un texto que constituye un largo recorrido de reescritura del cuento *Los siete mensajeros* (1942) de Dino Buzzati. Durante el largo periodo de aprendizaje de Liscano en la cárcel, la clausura forzada, bajo constante amenaza de todo tipo de privación, parece acelerar la electricidad de una transformación profunda, influenciada por las lecturas que la biblioteca de la prisión le permite: Samuel Beckett, Franz Kafka, Dino Buzzati, Juan Carlos Onetti, Louis-Ferdinand Céline, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández y muchos otros. Emanuele Leonardi en "El infinito de la reescritura: Carlos Liscano, Dino Buzzati y Jorge Luis Borges" concentra su análisis crítico sobre un múltiple proceso de reescritura: «*Los siete mensajeros* de Dino Buzzati representa una extraordinaria reescritura de la paradoja de Aquiles y la tortuga de Zenón de Elea […]La reescritura de Carlos Liscano del cuento de Buzzati que se cristaliza en su *Siempre buscando la verdad, el héroe llega a los confines de lo conocido, donde hace amistad con el príncipe de la lucidez*, que en 2015 formará parte de *Vida del cuervo blanco*, representa entonces una reescritura al cuadrado» (Leonardi).

El estudio de la obra de Liscano se convierte entonces en una extraordinaria ocasión de reflexión sobre las prácticas de la reescritura, pero también sobre su especificidad en el con-

texto carcelario. «La reescritura de Liscano de la antigua paradoja griega, ya reconocida como instrumento de profunda reflexión sobre la *episteme*, por las ambigüedades que denuncia en el lenguaje – y entonces también en el discurso del poder que se expresa por medio de ese–, se convierte en metáfora de una profunda análisis y deconstrucción del discurso imperante en favor de una nueva reconfiguración paradigmática» (Leonardi).

Del vasto archivo-biblioteca, del transatlántico registro de navegaciones filosóficas, antropológicas, literarias, forma parte también el largo recorrido de *edtiting* de la segunda edición (2000) de *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica, 1750-1900* (1983) di Antonello Gerbi, realizada por el hijo, Sandro Gerbi, historiador y periodista, y relatada en su "Sulle orme di mio padre. L'*editing* della *Disputa del Nuovo Mondo*." En este informe de trabajo, de viajes y de inimaginables descubrimientos, escondidos en las solapas de los libros, Gerbi junior permite al lector entrar, aunque por breves inmersiones, en las complejas dinámicas de las operaciones editoriales y en las cansadoras, pero infinitamente disfrutables, investigaciones bibliográficas necesarias para un volumen de casi novecientas páginas sobre las historias de las controversias, surgidas en Europa hacia mitad del siglo XVIII, sobre la supuesta inferioridad física de las Américas. Antonello Gerbi hace remontar las primeras enunciaciones doctrinales en ese sentido a los naturalistas Georges-Louis Leclerc de Buffon y al abad holandés Corneille de Pauw, que codifican, a pesar de no haber pisado nunca la tierra de América, una estructurada y feroz condena de su mundo natural y humano. Filósofos e historiadores (baste con citar Hegel, Kant y Robertson) retomaron estas teorías, a menudo grotescas, que tuvieron repercusiones también en campo literario (Keats, Goethe, Lenau, Leopardi), en el pensamiento de naturalistas y científicos (Humboldt e Darwin) y en las elucubraciones de míticos y filósofos de la historia (Herder, de Maistre, Comte). La temática del libro de Antonello Gerbi podría dejar imaginar un volumen de difícil lectura, pero «la scrittura piacevole e le solleticanti parentesi – ad esempio sul preoccupante mutismo degli usignoli americani o sul libertinaggio dei coloni o sul moto della civiltà da Oriente a Occidente o ancora sull'assenza di geni negli Stati Uniti – consentivano al lettore di superare indenne le secche dell'erudizione.» (Gerbi) Desde la New York Public Library hasta la Biblioteca Braidense de Milán, Sandro Gerbi sigue la conclusión de su trabajo editorial, pero también las huellas del padre, las lecturas, los subrayados, las anotaciones escondidas, que terminan por comprometer emotivamente al hijo, y a los lectores también, en un proceso filológicamente riguroso de acercamiento y redescubrimiento.

A través del Atlántico pasan también las historias de editores cultos, empresarios ambiciosos que, obligados a huir de la Italia mussoliniana, tras la publicación de las leyes raciales en 1938, encuentran por ejemplo en Buenos Aires, una sociedad económica en plena expansión, capaz de absorber y valorar talentos que después se revelarán guías imprescindibles y maestros indiscutidos en sus artes. Nos referimos especialmente a la extraordinaria figura de Cesare Civita, cuyo viaje a Argentina, como subraya Valeria Ravera –en "Italia-Argentina y vuelta: Trayectorias del *Fumetto* y de la *Historieta*"– «produjo una migración de signos y narraciones marcando una trayectoria de ideas y vueltas entre Europa y Latinoamérica» (Ravera). Civita representa una figura paradigmática en relación a nuestra red de travesías atlánticas. Él nace en Nueva York en 1905, y ya desde muy joven empieza a viajar entre Estados Unidos e Italia para cumplir, con el hermano, su aprendizaje lingüístico y profesional. En 1936 Civita empieza a trabajar como codirector de la Disney en Italia y en el API (*Anonima Periodici Italiani*). Es un periodo muy difícil para los que trabajan en el mundo editorial en Italia; hasta los comics

sufren un estricto control de parte del MINCULPOP (*Ministero di Cultura Popolare*), por medio de una acción censoria finalizada a la promoción de héroes italianos (*Il Balilla* e *La Piccola Italiana*) y a la desaparición de héroes importados. Los únicos personajes Disney que, incluso bajo el Fascismo, siguen siendo distribuidos son Mickey Mouse y el Pato Donald. Solo dos años después, en 1939, Civita será obligado a renunciar a sus cargos y a organizar su huida, con su mujer y los hijos, poco antes de la promulgación de las leyes raciales (17 de noviembre). Luego de un breve periodo en París, viajará a Nueva York. En la Gran Manzana logra en poco tiempo abrir la 'C. *Civita & CO.: importazioni ed esportazioni'* cuyo objetivo es exportar autores italianos al exterior (por ejemplo: Perdrocchi, Zavattini, Scolari). Pero Nueva York es solo la primera etapa de un recorrido empresarial que llevará Civita en 1941 a Buenos Aires para conquistar un territorio inexplorado en relación a la difusión de los personajes Disney. En la capital argentina funda la Editorial Abril que en 1944 empieza a publicar la revista semanal *El pato Donald* a la cual se añadirán *Salgari*, *Cinemisterio*, *Misterix*, *Rayo Rojo*. Civita necesita nuevos colaboradores para realizar los proyectos de la editorial y conquistar nuevos lectores. Por eso, de vuelta a Italia en 1947, compra los derechos de reproducción del *Asso di picche* a la Uragano Comics Inc, fundada por Hugo Pratt, alberto Ongaro y Mauro Faustinelli. A los tres grandes historietistas italianos Civita propone mudarse a Buenos Aires y empezar a trabajar en varias publicaciones. Durante quince años Pratt colaborará con los representantes más importantes de la historieta argentina, entre los cuales Alberto Breccia, Francisco Solano Lopez (autor de los dibujos de *El Eternauta*), Arturo del Castillo e incluso con Enrique Lipzig, fundador de la Escuela Panamericana de Arte. Valeria Ravera, en su ensayo, se dedica también a trayectorias inversas – desde Argentina a Italia– como es el caso del autor del célebre *Alack Sinner*, José Muñoz, gran admirador de Hugo Pratt, alumno de Lipzig, que en los Setenta empezará su recorrido europeo (y luego italiano) de transformación y maduración. Idas y vueltas, en un continuo entrelazarse de experiencias y prácticas artísticas, en recíproca contaminación, que escriben la historia internacional de la historieta.

La superposición de culturas, las infinitas contaminaciones, están a la base de la reflexión crítica del pintor y escritor chileno Adolfo Couve (1940-1998). En lugar de proponer una epopeya fundacional a la manera de *Cien años de soledad*, Couve empuja hacia una visión del arte y de la cultura latinoamericana, que logre considerar, con la debida distancia crítica, la transitoria, pero necesaria e históricamente documentada, fase de la 'copia de yeso'. En su novela epistolar *La copia de yeso* (1989), ambientada en París en los Cuarenta del siglo XIX, el autor chileno retoma un acontecimiento histórico que se concretará cincuenta años más tarde (a principio del siglo XX): el encargo gobernativo que el joven Alberto Mackenna Subercaseaux recibió con la disposición de adquirir reproducciones en yeso de varias esculturas clásicas en muchos museos europeos. Desde Roma, París, Florencia, Nápoles, alrededor de 1903, desembarcaron en Valparaíso numerosas copias que iban a llenar el Museo y la Escuela de Bellas Artes. Couve cambia el contexto histórico y decide ambientar en la Francia del siglo XIX su narración, debido también a su admiración por el realismo francés (sobretodo Stendhal, Balzac y Flaubert) y por el rigor con el que sus autores eran capaces de observar una sociedad en profunda crisis. Por medio de la correspondencia epistolar entre un joven funcionario gobernativo chileno –enviado a París durante los últimos años del reino de Luis Felipe de Orléans, para seleccionar y organizar la expedición de copias de yeso de esculturas y reproducciones de cuadros célebres– y su amada, Couve estructura *La copia de yeso* con grande

atención a la tradición de la novela epistolar y a sus estilemas. Según Felipe Johannon, autor del ensayo "*La copia de yeso* de Adolfo Couve. Una novela epistolar como réplica latinoamericana" «si esta condición de réplica es insoslayable para el artista latinoamericano, esta debe ser, a ojos de Couve, solo una etapa en su itinerario productivo, que le permita luego acceder a una representación propia de la cultura local.» (Joannon)

La mayoría de las trayectorias, de escrituras y de vidas, analizadas hasta ahora se refieren a movimientos desde Europa hacia América, pero no hay que olvidar que hubo muchos casos, en los Cincuenta, por ejemplo, de intelectuales latinoamericanos que viajaron hacia el viejo mundo, con la esperanza de realizar ahí sus aspiraciones artísticas. Es el caso de Rodolfo Wilcock, argentino, pensador cosmopolita, ingeniero de formación con vocación literaria (resuenan los casos de Gadda, Musil, Sábato y muchos otros), poeta y narrador apreciado en patria, cercano a la poderosa triada Borges-Bioy Casares-Ocampo, que decide, a mitad de los Cincuenta, viajar a Italia, donde trascurrirá gran parte de su vida. La lengua italiana será su patria literaria y su producción, sobre todo en el campo de la literatura fantástica, quedará profundamente influenciada por esa. Audrey Louyer –autora del ensayo "De Argentina a Italia: circulación de la literatura fantástica, el ejemplo de Juan Rodolfo Wilcock"– escribe: «¿En qué medida el cambio de idioma y de lugar permite una nueva definición de lo fantástico, en una vía que sale del tradicional camino del Río de la Plata para orientarse hacia más concisión, hacia una inscripción histórica claramente marcada y hacia un estilo que plantea también la cuestión de la interacción de lo fantástico con escrituras limítrofes?». Louyer llega a suponer un distanciamiento profundo en la concepción del género en Wilcock en relación al fantástico ripolatense y a sus trasformaciones a lo largo del siglo XX. «La hipótesis que formulamos es que el cambio de espacio, de país, de trasfondo literario, cultural e histórico, modificó la textura de la materia literaria de Wilcock, que adquirió más exageración, más provocación y de la que va desapareciendo la característica de la duda inicialmente asociada con lo fantástico.» (Louyer). Intensamente Kafkiani, con contaminaciones buzatianas, los textos de Wilcock parecen reflejar un alejamiento, espejo de la deliberada marginalización del autor, pero también de la original fusión entre su profunda cultura cosmopolita y la percepción de los procesos más atroces de la historia.

El infinito debate sobre la representación literaria de la lengua argentina constituye el punto de partida de una reflexión profunda del escritor y periodista argentino Jorge Barón Biza sobre la naturaleza y la crucial importancia del cocoliche. Jesús Cano Reyes, en el ensayo "Tornaviaje del cocoliche: texturas de la lengua literaria de Jorge Baron Biza" reconstruye el pensamiento crítico del autor en relación a la parábola del cocoliche, de caricatura e imitación de las hablas heterogéneas y necesariamente bastardas de los italianos que formaron parte de las copiosas olas migratorias en Argentina, entre finales del siglo XIX y principio del XX, al intento de usar esa lengua –«fruto del error y de la fantasía» (Cano Reyes)– como instrumento de desestabilización de la lengua literaria por escritores como Roberto Arlt, Manuel Puig o César Aira, hasta el *neocriollo*, la *panlengua* de Xul Solar y el glíglico de Julio Cortázar. Según Barón Biza el cocoliche no tendría que usarse exclusivamente en la comedia del Arte, como expresión de una sonrisa que esconde dolorosas verdades (Barón Biza 2010); habría que reconocerle su papel fundamental de «alegoría de la mezcla, amenaza a la pureza criolla» (Barón Biza 2010: 154) y su derecho a ser parte de la literatura 'alta'. En *El desierto y su semilla* (1998), el escritor cordobés trata de comprobar su tesis forzando el castillano en combinación con otras gramáticas en

un juego de hibridación en el que el error restituye la carga existencial de la intensidad pura del cocoliche y sus infinitas posibilidades imaginativas. En la novela, ambientada en Milán, el autor retrata el momento crucial de la variación de lengua del protagonista desde el español al italiano, un pase decisivo, una especie de «tornaviaje de Argentina a Italia de una lengua transformada»: una ruta transatlántica de vuelta que representa el viaje y el extrañamiento como elementos fundacionales de la identidad argentina.

Migración e identidad: representar el tránsito

A la Magmática y global costelación de la literatura de migración, que se conforma como nueva literatura del mundo (Spivak [2003] y Gnisci [1988]) y como búsqueda de una hermenéutica literaria capaz de restituir sus especificidades, pertenece la reflexión de fundamental importancia, en relación a la crisis del eurocentrismo y del occidentalismo, a la postmodernidad y al post-colonialismo, vinculados al proceso de pérdida y de adquisición de una nueva lengua, identidad y patria por un sujeto migrante, que ofrece el ensayo "*Sagarana* in Italia, una rivista e un mondo" de Rosa Maria Grillo. La estudiosa pone de relieve el papel vital de algunas revistas culturales, pioneras y valientes, en la recepción y la difusión de las instancias de los que logran concebir una nueva lengua, vinculada a la necesidad y al dolor de la separación y de la ausencia, como posible oportunidad para un renacimiento de la creatividad literaria y para un nuevo camino identitario. Entre estas revistas sobresale *Sagarana*, fundada por Julio Monteiro Martins en octubre de 2000. Emblema de una doble pertenencia, operador cultural, intelectual comprometido, escritor, Monteiro Martins representa el caso raro de un autor, ya reconocido en su país de origen (Brasil), que logra serlo también en el país de adopción (Italia). La revista *Sagarana*, telemática y *open access*, además de funcionar en conexión con un Master y con una escuela de escritura creativa, en la sección '*Ibridazioni*' presenta textos de autores extranjeros que escriben en lengua italiana. La finalidad de la revista y de su fundador es la de interrogarse sobre la función de la literatura y sobre la fuerza revolucionaria y salvífica de la narración, como acto de resistencia a la barbarie, estímulo del pensamiento crítico, de la tolerancia, de la civilización. Monteiro Martins, además de hacer reflexionar el lector sobre las afinidades y las diferencias entre literatura y retórica política, vinculadas a las relaciones entre individualidad y colectividad, reserva profunda atención a las dinámicas culturales relacionadas con los flujos migratorios. Su producción personal, su 'portuliano' –«che sfocia nella estrema leggerezza delle infrazioni alla sintassi italiana e delle libere associazioni» (Grillo)–, su predilección por el cuento que lo acerca a los maestros de la tradición continental (de Quiroga a Borges, de Cortázar a Machado de Assís), restituyen la profunda riqueza de un recorrido humano y artístico capaz de conjugar el renacimiento de la lengua de adopción a la incesante actividad crítica, a través de la literatura.

De la asiduidad de las travesías desde América del Sur a Europa, especialmente hacia París, de los intelectuales latinoamericanos, desde el XIX siglo, forma parte también un reducido círculo de escritoras, que en años más recientes ofrecieron su fundamental aporte sobre sus experiencias migratorias y la controvertida, pero vivífica, condición de «in-between». Cortázar definía en *Rayuela* (1963) estos escritores 'del lado de allá/del lado de acá', como voces que proceden de un doble lugar de enunciación. No se trata solo de escrituras desde el exilio, sino

más bien de escrituras diaspóricas, en tránsito continuo; las fundamentales, y siempre válidas, teorizaciones sobre el sujeto migrante de Cornejo Polar (Cornejo Polar 1995) tienen que ser enriquecidas con un repertorio actual de conceptos vinculados a la globalización, que pueden aclarar más a fondo los matices de las dislocaciones migratorias y de las escrituras que estas generan. Ya no nos referimos al exilio *tout court* con las implicaciones político-económicas que eso comporta, sino a la 'desterritorialización', 'dislocación', 'transnacionalización' 'extraterritorialidad o 'desterritorialización'. Françoise Aubès en su "Peruanas, escritoras y transcontinentales: nuevos imaginarios migratorios" estudia estas dinámicas en relación a dos escritoras peruanas, Grecia Cáceres (Lima, 1968) y Nataly Villena Vega (Cuzco 1975), que incluye en el grupo de los 'escritores de la diáspora', arraigados en París o en otros lugares de Francia, ya definidos «La escuela de París», de la que forman parte Alfredo Pita, Patrick Rosas, Elqui Burgos, Gorán Tocilovac, Mario Wong y otros más jóvenes como Diego Trelles Paz, Felix Terrones, Iván Blas Hervias. Sus obras siempre están caracterizadas por una reflexión sobre la condición peculiar de los que escriben entre dos mundos, de los que viven en tránsito, en un limbo estacional que favorece la tentación del olvido. En relación a Grecia Cáceres y Nataly Villena Vega, Aubes subraya como la 'desterritorialización' tuvo y sigue teniendo un fuertísimo impacto sobre sus escrituras: «a partir de una situación descentrada, inestable según la terminología posmoderna, van elaborando una nueva identidad a lo largo de los años.» (Aubès)

Un escritor argentino, 'dislocado' en Italia desde finales del siglo XX, Adrián Bravi, en *La gelosia delle lingue* (2017), reflexiona sobre las razones que pueden impulsar un autor a pasar de su lengua madre a otra y sobre las dinámicas que una mutación tal puede engendrar en la escritura y en la percepción identitaria. Allegra Ferrante en el ensayo "Cruces lingüísticos e identitarios: el paradigma nómada en *La gelosia delle lingue* di Adrián Bravi" investiga a fondo estos temas, procediendo en su análisis a la individuación, en la obra de Bravi, de una identidad «posmoderna, fluctuante, suspendida, provisional» (Ferrante), intersticial de Kriteviana memoria, de un sujeto migrante que conscientemente llega a ser nómade en un sistema dinámico con fronteras fluidas. Bravi, en *La gelosia delle lingue*, se interroga sobre el significado profundo de la elección de la lengua de la escritura, y explica que hay que concentrar la atención sobre la lengua que el sujeto es y vive, más que sobre el dominio de la misma, sobre nuestra capacidad de transformarla desde el interior y sobre la posibilidad que la memoria sea una forma de la lengua (Bravi, 2017). El escritor migrante se convierte de ese modo en una especie de palimpsesto, fruto de las múltiples visiones del mundo propias de toda lengua, de estructuras espacio-temporales que articulan una nueva manera de concebir la escritura y sus ritmos internos; en el encuentro entre la lengua madre y la lengua 'adulta' huésped, se pueden generar las electricidades de una dimensión trans-moderna, de una condición identitaria, hecha de transiciones y movimientos progresivos, que rehúye los intentos de una rígida catalogación unitaria.

Algunos de los elementos tratados, relacionados a la cuestión identitaria vinculada a las distintas declinaciones del concepto de memoria, resultan fundamentales para el estudioso que quiera atravesar críticamente las páginas de *Fuga en mí menor* (2016) de la escritora Sandra Lorenzano: novela, fuga musical hacia el desciframiento de una imagen misteriosa, representada por la figura del padre del protagonista, que es también identidad profunda, raíces, historia personal que se funde con la Historia colectiva, en un viaje trans-atlántico de búsqueda, en la obsesiva necesidad de reconstrucción de la memoria. Música, fotografía, tiempo, muerte, sonidos, silencios, luces y sombras encuentran expresión en la escritura de Sandra Lorenzano.

Valeria Stabile en “Entre letra y letra. La sobrevivencia de los espectros en *Fuga en mí menor* de Sandra Lorenzano” recorre las trayectorias de la ausencia, del silencio, de la inmaterialidad, que constituyen la estructura invisible y profunda de la novela, con el soporte teórico de filósofos y estudiosos como Roland Barthes, Jaques Derrida y muchos otros. Pero el trabajo de Stabile quiere también alumbrar, en *Fuga en mí menor*, el papel de la historia de la inmigración italiana y de la Resistencia antifascista y las muchas sombras, fracturas y lagunas que las acompañan. «En este caótico dibujo de memorias y violentas rupturas, en una red de recuerdos marcados por traumas y heridas, empieza a entrar la novela de Sandra Lorenzano, a insinuarse como agua que se introduce en las grietas y llagas de la memoria curándolas y dejando que una materialidad fluida y casi sin cuerpo, silenciosamente, subraye la presencia de las numerosas ausencias que habitan la historia contemporánea italiana» (Stabile).

La distancia atlántica del exilio autoimpuesto, la capacidad de absorber el lenguaje de las vanguardias del movimiento Madí durante el periodo parisino (1949), constituyen elementos imprescindibles para el estudioso que quiera investigar sobre *Paisaje infinito de la costa del Perú* (1958-1997), del artista y escritor peruano Jorge Eduardo Eielson. Se trata de una serie de pinturas abstractas caracterizadas por texturas múltiples, realizadas en el arico de cuarenta años, que constituyen paradigmáticamente una amplia perspectiva sobre la producción y los cambios de dirección de un artista, cuyas trayectorias trans-atlánticas resultan de fundamental importancia. Muy integrado en el mundo cultural de Lima, su ciudad natal, Eielson obtiene a los veinticuatro años una beca de estudio que le permitirá mudarse a París; en 1948 trascurre un largo periodo en Europa que desde la capital francesa lo llevará a Ginebra y después a Roma, donde formará parte del grupo *L'obelisco* y conocerá el artista sardo Michele Mulas, que será su compañero de vida. Juntos viajarán en Italia y Europa hasta el periodo newyorkino en 1967 y a la definitiva mudanza a Milán en los Setenta. Mariana Rodríguez Barreno, en el ensayo “La costa de la modernidad: el *Paisaje infinito de la costa del Perú* de J.E.Eielson”, describe las composiciones abstractas de la obra de Eielson como «una *constelación* de fragmentos sobre el territorio costero peruano; (re)compuesto desde una perspectiva tanto artística como afectiva, a partir de su experiencia de exilio» (Rodríguez Barreno). Se trata de una representación de las geografías que componen el paisaje de la costa peruana: el mar, los arrecifes, las dunas infinitas, etc. Imágenes arrugadas, desérticas y desoladas que Eielson elabora a través de una fusión entre elementos tradicionales de la pintura y otros materiales como tierra, arcilla, arena, cemento, limadura de hierro, cabellos, materiales fecales, restos óseos de animales y muchos otros. Memoria cultural y subjetiva se funden en una imaginación que opera como catalizador de la experiencia, a través de elementos aislados y fuertemente matéricos que restituyen las insondables profundidades de una topografía interior.

Determinadas trayectorias literarias de la extrema contemporaneidad en América Latina parecen anular abismos atlánticos de espacio y tiempo, en dirección de una renovada *commozione dantesca* que, libre de precedentes angustias por las influencias, retoma el *Infierno* –como escribe Emilia Perassi en “Lasciate ogni speranza. Note alla citazione dantesca nella narrativa latinoamericana. Miguel Bonasso, alejandro Hernández, Emiliano Monge”– «per evitare lo sperdimento nell'indicibile, nel silenzio provocato dalla rappresentazione della violenza e del male, tema chiaramente centrale nella letteratura degli ultimi decenni, rapidamente trascorsa dal realismo magico al realismo tragico.» (Perassi). En las obras de Miguel Bonasso (*Recuerdo de la muerte*), Alejandro Hernández (*Amarás a Dios sobre todas las cosas*) y Emiliano

Monge (*Las tierras arrasadas*) –en relación al infierno de los centros de detención y tortura durante la dictadura cívico-militar argentina, y a lo de los nuevos desaparecidos, los migrantes 'víctimas' del crimen organizado en el viaje hacia Estados Unidos, a través de México– la búsqueda de una palabra literaria que pueda competir con el silencio del dolor extremo, del terror, del horror, se hunde hasta encontrar en la primera cántica dantesca la 'scrittura mancante' y las referencias se transforman en indicios de una palabra que no se puede escribir y que «cerca fuori, altrove una parola che ha già nominato, che ha già trovato una via d'uscita.» (Perassi). En este contexto se transforma profundamente la figura del escritor que de centinela nerudiana –«antenna poderosa che captava e restituiva il grido delle vittime»– pasa a ser ángel benjaminiano «che contempla rovine, certificando l'inferno della storia: l'inferno dei torturati e dei violati, degli umiliati e degli offesi, delle vittime e dei morti senza voce né volto che si accumulano innumerevoli, esposti, insepolti nella tenebra del secolo, in attesa di memoria e compianto.» (Perassi).

Historia e Historiadores

Trayectorias y travesías atlánticas se reflejan también en los recorridos de historiadores de la Edad moderna y contemporánea, que se formaron en Europa, especialmente en Italia, y que eligieron dedicarse a América Latina. Una sección dedicada a ellos es introducida por Maria Matilde Benzoni en *Italia-America latina: contesti storici e filoni di ricerca (secoli XVI-XXI)*. En su detallado ensayo introductorio, Maria Matilde Benzoni atraviesa más de cinco siglos de historia interoceánica, a partir de una mirada diacrónica focalizada en los momentos coyunturales y en los acontecimientos articuladores del denso tejido de relaciones históricas entre América Latina e Italia. Con los siguientes textos, la sección profundiza estas experiencias, a menudo enriquecidas por relatos en primera persona que desvelan las razones de determinadas direcciones, intelectuales y humanas, y contribuye a sondar con mayor profundidad el macro-organismo de nuestras Texturas. Dos subsecciones articulan estos estudios: 1) *Perspectivas de investigación* 2) *Trayectorias historiográficas*.

A *Perspectivas de investigación* pertenecen: una reseña de Maria Matilde Benzoni sobre el texto de Paolo Broggio, Luigi Guarnieri Calò Carducci e Manfredi Merluzzi, *Europa e America allo specchio. Studi per Francesca Cantù*, y los ahondamientos de Massimo De Giuseppe y Benedetta Calandra. De Giuseppe en "Lo sguardo riflesso. Chiara Vangelista, *Scatti sugli Indios*: *Ricerche di storia visiva* (2018, Aracne)" subraya como el texto de Vangelista se inscribe dentro de la importante tradición de la historia de la fotografía en América Latina, vinculada al desarrollo del sector historiográfico específico, contribuyendo a la consolidación del mismo sector en Italia. Calandra explora *L'Italia e l'America Latina agli inizi della Guerra Fredda: Colombia e Venezuela nella politica estera italiana (1948-1958)* de Graziano Palamara, publicado en 2017 por la editorial Guida, y releva la importancia estratégica del trabajo de Palamara sobre los contextos nacionales de Colombia y Venezuela, vinculados al impacto de las políticas atlánticas y europeístas en las que Italia entra tras la Segunda Guerra Mundial.

A las *Experiecias y caminos de investigación* pertenecen los trabajos de Manfredi Merluzzi y de Graziano Palamara y una entrevista de Maria Matilde Benzoni a Chiara Vangelista (*La qualità del pensiero, la capacità di dis-orientarmi*). Merluzzi, en un apasionado relato autobiográfico

–"Cadere lì, oltre l'angolo del mondo, dove finisce il mare"–, narra su proceso de acercamiento a los estudios sobre la historia de América Latina: desde sus primeras fascinaciones, en su juventud, ligadas a fermentos emocionales e impetuosos destinados a recalibrarse a la luz de los estudios sobre cuestiones y personajes controvertidos, a la conciencia de que el juego cruzado de las perspectivas, entre el cuento de los vencidos y de los vencedores, es la única posible dirección del conocimiento. Palamara, en un texto de notable profundización bio-bibliográfica, también se refiere a las razones de sus direcciones como estudioso, como observador de específicas y controvertidas cuestiones relacionadas a la configuración histórica y política de América Latina. Su trabajo —"América Latina. De encuentro personal a unidad de análisis histórica"– se divide en tres segmentos principales: el primero está relacionado con el recorrido personal del autor, con los momentos cruciales desde los cuales surgieron determinadas trayectorias de investigación; el segundo se refiere a la dimensión político-diplomática entre Italia y América Latina; el tercero se concentra sobre Colombia y especialmente sobre algunas líneas principales como la evolución del Estado, el 'caudillismo', la oligarquía y el populismo. A modo de cierre de la sección, se propone una entrevista a Chiara Vangelista, una de las mayores estudiosas europeas de la historia de Brasil. La entrevista, realizada por Maria Matilde Benzoni, recorre una memoria personal de investigación que se entrelaza con la historia de Italia y América Latina desde los años Setenta y hasta la más reciente contemporaneidad.

Entrevistas

Cierra el volumen una sección de entrevistas a escritores, realizadas en Milán, durante las jornadas del V Congreso Internacional: *Texturas – Experiencias, imaginarios y trayectorias entre Italia, Europa y América Latina*, en los días 3, 4 y 5 de julio de 2019, cuando la pandemia no había desbaratado aún nuestras existencias y las actividades congresuales seguían en presencia. En las palabras de los escritores, capturadas en vivo, resuena la atmósfera de grande armonía y el intenso diálogo que caracterizaron el encuentro milanés. Cuatro escritores, los peruanos Alonso Cueto Caballero y Günter Silva Passuni, el argentino (naturalizado italiano) Adrián Bravi y el italiano Giorgio Oldrini, conversan con Elisa Poli, Simone Ferrari, Allegra Ferrante y Elena Gazzari.

Si se piensa en la cultura como matriz de un modelo del mundo y a los textos como proveedores de modelos de mundos, *Rutas Atlánticas* logra restituir diacrónicamente y sincrónicamente la distancia necesaria para un proceso de cristalización que se constituye de elementos del pasado y los lee a la luz de miradas presentes capaces de reconstruir, tal vez regenerar, las trayectorias entrecruzadas que contribuyeron a crear el mundo en el que vivimos hoy, el huidizo diagrama de una travesía perpetua, un presente quizás descifrable solo si lo concebimos como 'dinámica en movimiento' en lugar de 'objeto estático de estudio'. Este diagrama, en el tiempo y en el espacio, en las contaminaciones de ideas y en el infinito proceso de las reescrituras, constituye nuestra red, la desmesurada biblioteca archivo, capaz de registrar las nuevas direcciones de un organismo transcontinental en continua transformación. Pero este archivo

hay que protegerlo, preservarlo de la globalización devoradora, que avanza como la 'luz de agua' de un diluvio inminente y amenaza cancelar todas las viejas rutas, en la pretensión que todo presente tiene de destruir y reiniciar, reinventar dinámicas y trayectorias, sumergir y afirmarse. La única posible salvación quizás sea recorrer las viejas rutas presentes en la Biblioteca, trasmitirlas a través de estudios críticos que puedan abrir nuevos senderos hermenéuticos.

Bibliografía

AGAMBEN, G., 2006. *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*, Roma, Nottetempo.

BENJAMIN, W., 1992. "Tesis sobre Filosofia de la Historia", en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus.

BORGES, J. L., BIOY CASARES, A., 1955. *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Editorial Raigal.

BRAVI, A., 2017. *La gelosia delle lingue*, Macerata, EUM.

CASTAÑON, J. M., 1958. *Una balandra encalla en tierra firme*, Caracas, Paraguachoa.

CALVINO, I., 1989. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.

CORNEJO POLAR, A., 1995. «Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas, *Revista de Crítica latinoamericana*, Año XXI, n°42, 2ndo semestre 1995, Lima-Berkeley.

GOMBROWICZ, W., 2018. *Ferdydurke*, Buenos Aires, El cuenco de plata.

MAGNUS, A., 2017. *El que mueve las piezas*, Buenos Aires, Tusquets.

SÁBATO, E., 2003. *Uno y el universo*, Seix Barral, Barcelona.



ENSAYOS

LOUISE BÉNAT-TACHOT
Sorbonne Université: CLEA/CHAC

Conexiones y prácticas historiográficas: Italia y «el arte de historiar» en las crónicas de Indias de Gonzalo Fernández de Oviedo (1535-1547) y Francisco López de Gómara (1552).

Introducción

Mucho se han estudiado las conexiones existentes entre el humanismo italiano de fines del siglo XV y primeras décadas del siglo XVI y la península ibérica. De hecho, tratándose de España, fueron vínculos a la vez fuertes y disímiles: por ejemplo recordemos que alrededor de 1500 financieros y compradores italianos (en particular genoveses como los Doria, Grimaldi, Spinola, Centurione) dominaban los sectores más lucrativos de Sevilla.[1] En el campo militar, las relaciones entre España (Cataluña y luego el imperio) e Italia presentaban un juego complejo de estrategias diplomáticas y bélicas. A la disputa entre Francia y España por el trono de Nápoles sucedió la rivalidad por el dominio del ducado de Milán reclamado por Luis XII.[2] Esto generó alianzas y ligas que marcaron la política del rey Fernando desde fines del XV. De cierta manera, Italia fue el campo de batalla en el que se ejercitaron las tropas españolas y ganaron su reputación militar de la que Maquiavelo haría grandes alabanzas. Relaciones diplomáticas, comerciales, financieras, militares son pues una tela de fondo que no se puede ignorar a la hora de contemplar las prácticas historiográficas.

La importancia del humanismo italiano en España y a la inversa la de Castilla entre los humanistas italianos en el siglo XVI ha sido comentada y analizada por grandes intelectuales como Benedetto Croce (1941), Arturo Farinelli (1929) y Antonello Gerbi (1978), Francisco Rico (1978) y hoy en día Maria Matilde Benzoni (2004, 2012).[3] Se recalcó sobre todo la asi-

[1] Eran los mayores compradores de vino, lana virgen y seda de Sevilla donde no menos de 437 comerciantes de Génova aparecen documentados para el período 1489-1515 (Kamen, 2003).

[2] Los franceses invadieron Milán en 1499. La disputa entre Francia y España terminó con un acuerdo para dividir Nápoles entre ambos países y desahuciar el rey don Fadrique (noviembre de 1500); éste fue exiliado a Francia y el joven príncipe al reino de Valencia. A pesar de todo se desató una guerra en la que los franceses terminaron vencidos en 1504. La experiencia italiana sirvió para afirmar la reputación militar de Castilla.

[3] Los contactos tuvieron varias formas: la correspondencia epistolar, los contactos personales entre humanistas italianos y españoles y la importación de libros desde Italia, entre los que figuraban, además de abundantes manuscritos de autores latinos, traducciones latinas de textos griegos y obras originales realizadas por los humanistas italianos L. Bruni, P. Candido Decembrio, Poggio Bracciolini o G. Aurispa. Indudablemente, los italianos estuvieron a la cabeza de la civilización europea, de Petrarca en adelante; aunque no fueron los únicos. (Gómez Moreno, 1994; Rico, 1978, 1994; Gil Fernández, 1997).

metría de dichas relaciones intelectuales y culturales, siendo las capitales de la península itálica los focos de un humanismo acreditado y su más poderoso motor[4] cuando los castellanos al contrario eran vistos como rústicos o barbaros. Esto explica que el número de los españoles que viajaban a Italia se había hecho bastante considerable ya en el siglo XV multiplicándose los contactos bajo varias formas [5].

La Italia de los humanistas se interesó por la 'materia americana' ya desde la vuelta del primer viaje de Cristóbal Colón.[6] Casi 50 años más tarde Giovanni Battista Ramusio amplificaría el género de la 'suma' que había nacido en 1507 con la edición por Montalboddo del conjunto de las primeras cartas sobre el Nuevo Mundo *Paesi novamente retrovati et nuevo mundo da alberico vesputio florentino intitulato*[7] (Vicencia).

El concepto de 'texturas', tema de este volumen, tratándose de la historiografía indiana, supone analizar el impacto y las formas que pudo tener Italia en la crónica primitiva de Indias y a la inversa qué alcance tuvo en la consciencia historiográfica italiana la llegada de tales textos concernientes vastos territorios, el llamado Nuevo Mundo. En el marco de este estudio, me centraré en dos crónicas, las más relevantes, redactadas y editadas a mediados del siglo XVI. Se trata de la *Historia general y natural de las Indias* (primera parte) publicada en 1535 con segunda edición en 1547 (Sevilla, Juan Cromberger) de Gonzalo Fernández de Oviedo y por otra parte *La historia de las Indias* (primera y segunda parte) de Francisco López de Gómara editada por primera vez en Zaragoza a finales de 1552 en casa de Agustín Millán[8].

Ambos autores presentan conexiones sustanciales con Italia, lo cual no fue el caso de otros cronistas como Cieza de León (1553) o Agustín de Zárate (1555) por ejemplo. Por razones de tiempo dejaré de lado a otros cronistas como el milanés Pedro Mártir de Anglería y Juan Ginés de Sepúlveda quien tuvo una larga convivencia con el papa en Roma antes de ser reclutado por Carlos Quinto como cronista imperial (Cuart Moner, 2001). Tampoco voy a considerar las traducciones al italiano que fueron inmediatas y reiteradas, aunque es cierto que por el canal de las ediciones italianas se difundieron los textos al resto de Europa.[9]

---

[4] Los humanistas italianos, desde Lovato Lovati hasta Pico de la Mirándola o Ermolao Bárbaro, crearon las condiciones para una nueva civilización y un nuevo estilo de vida al restaurar, o mejor, hacer renacer ideales y valores surgidos en la Antigüedad Clásica, pero que, olvidados o abandonados tras la caída del Imperio Romano, permanecieron latentes durante el largo periodo medieval.

[5] Humanistas italianos fueron a enseñar a España, y a la inversa los españoles, a través de sus relaciones con la Curia romana hicieron cardenales a muchos de sus compatriotas — y el emparentamiento de los aragoneses y de los Borgias con las familias reinantes italianas tenía obviamente cierta interferencia sobre las costumbres italianas.

[6] La carta de Colón a los reyes desde Jamaica (1503) fue traducida y editada en Venecia en 1505.

[7] En *Paesi novamente retrovati, et novo mondo da Alberto Vesputio Florentino intitulato* / [da Fracanzio da Montalboddo] [1507] se encontraban reunidas la primera década de Pedro Mártir, y las relaciones de Cadamosto al Cabo Verde, de Pedro de Sintra a Senegal, de Vasco de Gama etc.: todos estos textos serán recopilados en la obra de Ramusio en 1550/1559. En 1525 las cartas de Cortés fueron editadas junto con las relaciones de los capitanes Godoy y Pedro de Alvarado. Apuntemos también *Viaggi fatti da Vinetia, alla Tana…* (Venecia 1543). Este *furor geographicus* lo justifica Ramusio al introducir la empresa editorial de las *Navigationi et viaggi*: «ho stimato dover esser caro, e forse non poco utile al mondo il mettere insieme le narrationi degli scrittori de' nostri tempi che sono stati nelle sopradette parti del mondo, e di quelle han parlato minutamente». (Ramusio, 1978-1988: 53) («he estimado que debe resultar grato y tal vez no poco útil, recopilar las narraciones de los escritores de nuestro tiempo que han estado en las mencionadas partes del mundo y han hablado minuciosamente de ellas»).

[8] Usaremos la abreviatura *HGNI* para mencionar la obra.

[9] Aparte de las numerosas ediciones en español del texto gomariano, el texto fue traducido al italiano y editado en Roma (1556) y a partir de 1557 los impresores venecianos se encargaron de la edición. La traducción de Augustino de Cravaliz fue objeto de una serie de ediciones a un ritmo acelerado: entre 1557 y 1579 se cuentan once en Venecia (cinco de la segunda parte). Ya en 1555 Richard Eden (*The Decades of the Newe Worlde or West India Conteynyng the Nauigations and Conquestes of the Spanyardes,* Londres ,1555) había publicado en inglés no pocos capítulos de la *Historia*. El editor hizo una selección

Dos experiencias vitales con efectos discursivos opuestos

Veamos primero los elementos biográficos que evidencian la experiencia italiana de ambos historiadores. La excelente biografía de Pérez de Tudela y la obra de Antonello Gerbi (1978) detallan la experiencia italiana de Oviedo que además el mismo Oviedo comenta en múltiples ocasiones en su obra. En cambio, tratándose de López de Gómara poco se ha sabido de su biografía 'italiana' hasta la publicación de los *Annales de Carlos Quinto* al principio del siglo XX, obra en la cual el propio Gómara comenta su estancia en Roma y Venecia y las pistas dadas por Marcel Bataillon en las clases impartidas en el Collège de France de los años 1950. Más recientemente (2000), la edición de *Guerras de mar de nuestro tiempo* (sobre los conflictos mediterráneos) permite apreciar el excelente conocimiento que tuvo Gómara de la geopolítica italiana. Así que estamos ahora en mejores condiciones para trazar las trayectorias vitales de nuestros autores.

Las dos crónicas distan de cinco años (1547 para la segunda edición de la *HGNI* de Oviedo y 1552 para la prínceps de Gómara) y se anuncian como historias 'generales' es decir con la pretensión de abarcar la totalidad del continente. La crónica de Oviedo (primera parte)[10] se presenta como una historia natural en la que el autor retoma su opúsculo anterior (*el Sumario de la natural historia*, 1526*)* donde describía, clasificándolos según el modelo pliniano, los diferentes elementos de la naturaleza americana recién descubierta además de las primeras conquistas del espacio caribeño. La crónica de López de Gómara en cambio remite a la totalidad del continente y sus sucesivas conquistas –en unos doscientos capítulos presenta sesenta años de conquistas realizadas por los españoles, con «las armas a cuestas» (López de Gómara, 1946: 56)– siendo el esquema expositivo geográfico. Inaugura la obra un mapamundi muy esquemático del viejo y nuevo mundo como para instalar el texto en esta perspectiva global.[11] La fecha de 1552 –fase final de las conquistas más destacadas y año de la publicación de la *Historia de las Indias*– hizo posible su carácter globalizador.

Ambas historias a mediados del siglo XVI, son textos claves que obviamente fascinaron a los humanistas italianos adictos a la geografía, en particular en Roma y Venecia (centro de la traducción de estos textos), y por su mediación fueron difundidas en el resto d Europa.

significativa de capítulos, que incluyó en tres volúmenes junto con otros textos acerca del descubrimiento del Nuevo Mundo. La traducción francesa de la *Historia* realizada por Martin Fumée, editada en 1559 por Sonnius, impresor parisino, fue a su vez un *best seller* y la edición de 1584 manejada por Montaigne era ¡la séptima! Al final del siglo XVI se habían superado las veinte ediciones en Europa occidental. Asimismo, no podemos olvidar la integración del largo capítulo «El sitio de las indias» en *La cosmographia* de Pedro Apiano corregida y añadida por Gemma Frisio, médico y matemático publicada en Amberes en 1575. En cuanto a Oviedo, el *Sumario de la natural historia* fue traducido al italiano, inglés y latín y alcanzó en un siglo 15 ediciones, en particular fue traducido junto con la primera parte de la *HGNI* por Ramusio en el tomo III de *Navigationi et viaggi*.

[10] Se trata en realidad de los veinte libros de la primera parte de la historia que consta de 50 libros; la obra completa la editó Amador de los Ríos (1850).

[11] Véase la dedicatoria, dirigida a Carlos V: «Intitúlola a Vuestra Majestad, no porque no sabe las cosas de Indias mejor que yo, sino *porque las vea todas juntas*» (López de Gómara, 1946: 156).

Semblanzas de dos cronistas

Oviedo estuvo en Italia desde 1498 hasta 1502. Con apenas 20 años, el joven Gonzalo recorrió la península itálica a raíz de la muerte del príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos, del que era mozo de cámara. Estuvo en las cortes de Milán, Turín, Palermo y sobre todo en Nápoles en 1501, en el contexto de la división del reino entre Francia y España. Fue testigo del escandaloso atropello que provocó el exilio de don Federico (Fadrique), el rey desahuciado y de su hijo. Desde Ischia, Oviedo acompañó a doña Juana, la joven hermana del rey desafortunado hasta Palermo a inicios de 1502. Estos cuatro años de vivencia italiana fueron decisivos: fueron años de encuentros memorables (con Leonardo y Andrea Mantegna), aprendió la lengua toscana y compró libros de literatura e historia que se llevó a América y conservó toda su larga vida. Posteriormente con la edición del *Sumario* (1526) trabó relaciones de amistad con grandes figuras del humanismo veneciano como Andrea Navagero,[12] Pietro Bembo y Giovanni Battista Ramusio. Es famosa la carta a Pietro Bembo de 1543 donde Oviedo narra la expedición de Orellana y el descubrimiento del río Amazonas.[13] Gerbi no sin razón afirma que después de «Oviedo en Italia, hubo Oviedo e Italia» (Gerbi, 1978: 170).

Dicha experiencia italiana fue una fase de aceleración en el proceso de formación de un joven que tenía una enorme capacidad de captación y observación. Va a memorizar un mundo referencial que va más allá del motivo ornamental.

La trayectoria vital de López de Gómara presenta amplias zonas oscuras y solo tardíamente que se ha tomado en cuenta su experiencia italiana a pesar de haber sido ésta de gran trascendencia ya que constó de tres estancias en un lapso de alrededor de diez años. Una primera estancia fue en Roma en 1531 según lo que cuenta el propio Gómara en los *Annales de Carlos V.* Con 20 años pasó a Italia en el séquito de fray García de Loaysa, presidente a la sazón del Consejo de Indias y confesor de Carlos V a quien acompañaba para su coronación. Gómara ocupaba un lugar subalterno en el séquito de Loaysa pero no pudo ignorar las gestiones diplomáticas en la curia romana que ritmaron cada una de las etapas de la Corte, hasta Bolonia. Debió de regresar a España en 1533 junto a Loaysa.

La segunda estancia fecha de 1536, año en que lo encontramos en Bolonia, donde fue recibido como capellán en el Colegio de San Clemente. Allí permanecería, con una interrupción de catorce meses (octubre de 1537-diciembre de 1538), hasta septiembre de 1539. Se debe insistir en el ambiente cultural e intelectual en el que estuvo inmerso. En efecto, el colegio era una fundación estrechamente ligada a la vida de la Universidad de Bolonia y de la ciudad, dotada de una biblioteca bien surtida (gramática, griego y filosofía)[14].

A fines de septiembre de 1539 Gómara se trasladó a Venecia donde residió hasta 1541. Estaba en el séquito del embajador español Diego Hurtado de Mendoza, embajador en Venecia cuando las relaciones entre Venecia y los otomanos estaban particularmente tensas y cuando

12 Andrea Navagero fue el traductor del *Sumario* de Oviedo.

13 Explica Cro (1982: 53-64) que se han descubierto cuatro cartas entre los dos entre 1538 y 1546: tenían a Ramusio como amigo común; la carta más famosa es la donde narra la expedición de Orellana y descubrimiento del rio Amazonas (1543) que Ramusio va a editar en el tercer volumen de *Navigationi et Viaggi* y que Bembo va a utilizar en su *historia veneziana* tomo IV aunque difieren en la visión del indio 'eldoradista' en Bembo y crítico hasta ser hostil en determinados aspectos para Oviedo.

14 De hecho, Gómara no dejó de estudiar, como lo declaró en 1543 uno de los colegiales Melchior de Saravia «Francisco López a estudiado gramática y griego y filosofía todo el tiempo qu'estuvo en el dicho colegio de Bolonia [...] y que en las dichas facultades aprovechó bien en este tiempo» (Martínez Martínez, 2015: 167).

La Serenísima se vio más o menos obligada a firmar con ellos una paz separada. Así que pudo gozar de un puesto de observación privilegiado para aprehender la política marítima de la Serenísima, con los retos políticos y diplomáticos que se ventilaban. En particular pudo percatar la dimensión excepcional del enfrentamiento entre cristianos y turcos entre 1539-1541, ya que, en el verano de 1541, se reunió con el ejército imperial que se concentraba en Italia para acompañar al emperador al sitio de Argel. Tiene 30 años. En Venecia, Gómara pudo acopiar las materias de dos obras (*Crónica de los corsarios Barbarroja* y *Guerras de mar de nuestro tiempo*). Venecia era una escuela de ciencia política aplicada y esta formación va a serle de gran utilidad a la hora de relatar las conquistas americanas.

Para ambos futuros cronistas con un desfase de más de treinta años (o sea una generación), Italia fue un espacio de formación e información, tanto en el campo intelectual y cultural como en la geopolítica compleja de aquellos decenios. La cuestión es cómo esta vivencia fue integrada en la crónica americana, bajo qué forma y con qué efectos.

Italia en la crónica

No se pueden usar las mismas herramientas de detección porque las dos crónicas presentan enormes diferencias estilísticas y metodológicas, dos maneras diferentes de 'historiar'. Oviedo es un hombre de la experiencia vivida y proclamada: el «yo vi», «investigué», «estando yo presente», «escudriñé para saber los secretos de la tierra», etc… Constituyen la base de su discurso.[15] Es un actor-autor que mezcla íntimamente sus recuerdos y su sensibilidad con el hilo de la historia de los hechos. Sus descripciones revelan un verdadero talento descriptivo y un alto grado de observación, y gracias a un juego de analogías a veces complejo se acoge a su propia memoria y a su propia sensibilidad. De cierta manera la crónica de Oviedo, la encarna el propio Oviedo. Como pretende ser un evangelista de la verdad que no quiere dejar nada en el tintero, su discurso se caracteriza por la enmienda, la agregación y la digresión: es una obra abierta, dotada de estructura arborescente. Esta manera de operar (*work in progress*) es la de un mapamundi en construcción o un islario siempre abierto a nuevas islas.

Gómara al contrario se define como un historiador profesional que debe informarse y sobre todo seleccionar lo importante de lo secundario. A sus ojos, el verdadero historiador debe asumir la responsabilidad de tal reducción y organización de las materias si trabaja con inteligencia y espíritu crítico aunque descontente a unos lectores.[16] 1552 es un momento álgido en que las guerras del Perú apenas se han terminado con la muerte de Gonzalo Pizarro y el historiador –con cierta audacia– escribe sobre brasas todavía encendidas. La obra es concisa, densa, de alto nivel informativo, y aunque el historiador nunca pisó el suelo americano, sí dispuso en el círculo de la corte de un enorme capital informativo. Los hombres son los actores de la historia, pero al historiador le corresponde construir la historia de los hechos que justificarán

[15] Su experiencia fue en efecto excepcional (pasó como 35 años de su vida en América, murió en Santo Domingo) y le da una autoridad a sus ojos indiscutible. Enjuicia severamente al cronista milanés Pedro Mártir que nunca pisó ni en sueño la tierra americana y habla de lo que no sabe.

[16] En repetidas ocasiones Gómara se refiere en su obra a los descontentos, los que leen su nombre en la historia y los que no lo leen: «Ningún historiador humano contentó jamás a todos; porque si uno merece alguna loa, no se contenta con ninguna, y así paga con ingratitud; y el que hizo lo que no querría oír, luego lo reprehende todo, con que se condena de veras» (Gómara, 1946: 157).

y legitimarán los derechos del monarca así como la gloria de sus súbditos, es la *utilitas* en el sentido más político de la palabra.

Pero la mayor diferencia entre las dos crónicas es el trato de las fuentes. Para Oviedo citar sus fuentes (sea orales sea transcribiendo textos sea cartográficas) es imprescindible,[17] y en muy pocas ocasiones no las menciona. El mundo de la crónica ovedense es un mundo lleno de nombres y apellidos, fechas y lugares, desde el virrey hasta el piloto o el soldado raso. Restituye incluso conversaciones como fue el caso de Juan Cano el esposo de Isabel Moctezuma al que entrevistó en Santo Domingo. Entre memorialista, testigo y periodista, entre juez e historiador Oviedo es una voz, un cuerpo, una memoria.

Gómara al contrario, no menciona sino muy pocas veces sus fuentes directas y contemporáneas. Prolijo en cuanto a las fuentes eruditas (científicas, filosóficas o bíblicas) en los primeros capítulos de la obra, elimina casi toda mención de fuente moderna en los 200 capítulos restantes. El mismo Gómara lo justifica en un texto preliminar: quitando las *D*écadas de Pedro Mártir y la *Historia* de Oviedo (edición de 1535) no piensa mencionar más fuentes pues los demás autores «escribieron poco y lo suyo» (1552) con lo cual no entran en la categoría de historiadores dignos de ser mentados. Esto hace difícil ir deslindando y esclareciendo la presencia de elementos o voces procedentes de Italia.

El cuadro resulta muy asimétrico entre Oviedo y Gómara, el primero por la abundancia espectacular de referencias, el segundo por su trágica ausencia, silencio paradójico si recordamos que fueron diez años de experiencia italiana en centros políticos y culturales de gran trascendencia.

Oviedo e Italia: estrategias textuales

Obviamente las referencias a Italia, su cultura, su lengua, su historia constituyen una indiscutible plusvalía y Oviedo se complace en citar proverbios italianos para aplicarlos al mundo indígena, o a la naturaleza americana. Ostentar vínculos de amistad con personajes de gran envergadura como Giovanni Battista Ramusio, Girolamo Fracastoro o Pietro Bembo concede a la crónica y al cronista un evidente crédito intelectual. Exhibe su cultura italiana como una prestigiosa bandera y con razón Gerbi (1978) habla de su parcial italianidad. Por otra parte, Oviedo se vale de este acopio de recuerdos e imágenes para componer un mundo sensible que le permiten al lector no solo informarse sino también 'experimentar' las realidades inéditas del Nuevo Mundo. Son analogías sensoriales sutiles y sugerentes que el historiador no siempre toma en cuenta. Oviedo sabe que la emoción (la admiración, el espanto o la ira), los sentidos (el oído, y la vista, el gusto), son canales de comunicación predilectos y eficientes. Veamos unos ejemplos.

[17] Con citar fuentes se descarga del posible error ('lo doy como me lo dieron') o al contrario funda la autoridad de lo que cuenta (un testigo fidedigno, de primera mano); en otros momentos explica que cotejando las fuentes, el lector se podrá hacer una opinión en caso de testigos contradictorios como tratándose de temas candentes como la conquista del Perú o de las disensiones entre conquistadores)

I. El areito

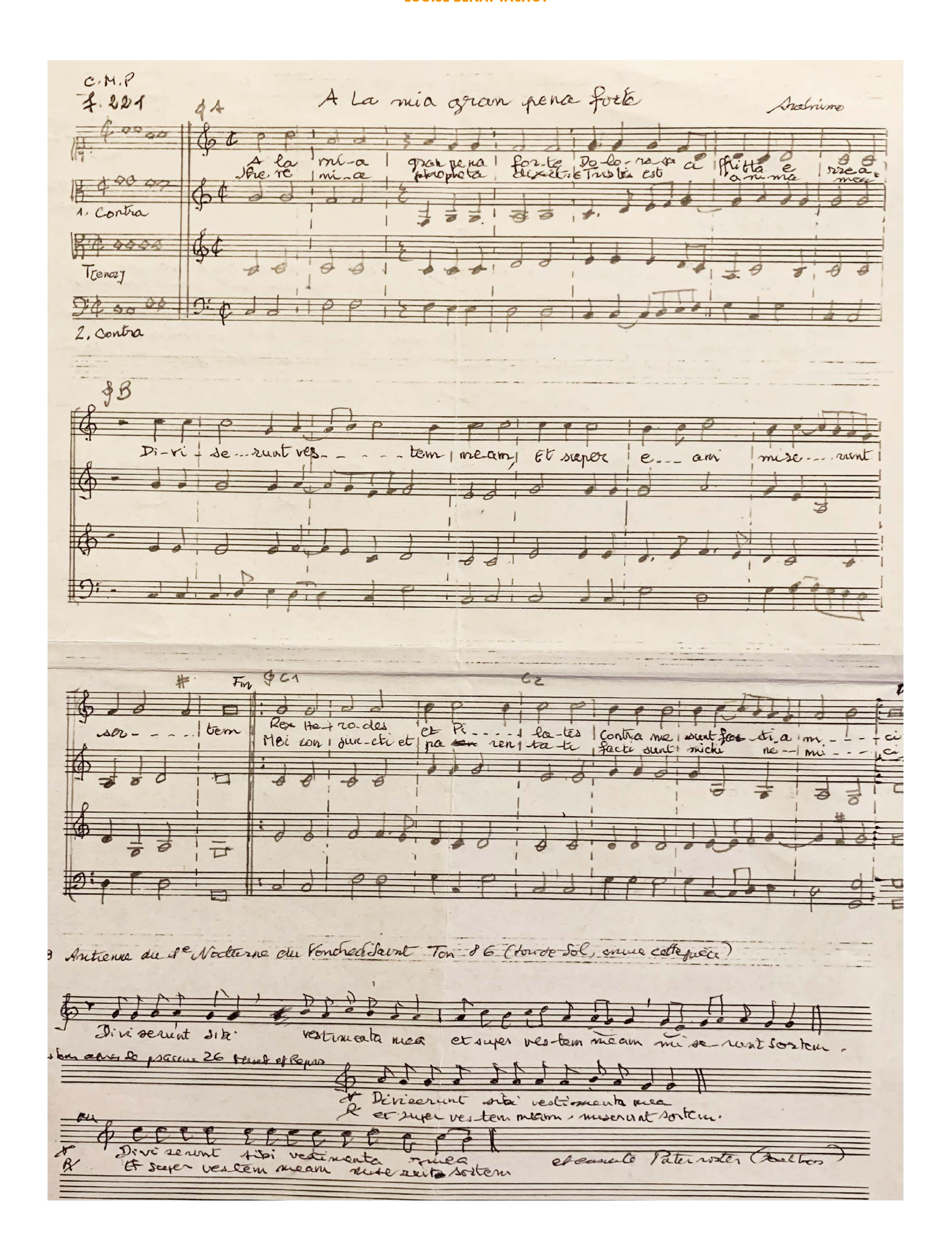
El areito es el canto y la danza colectiva que entre los indios del espacio caribeño funge como historia para sociedades que carecen de escritura. Oviedo menciona globalmente los temas de dichos cantos bailados (los méritos de un cacique difunto, guerras, genealogía, hazañas pasadas etc…). En el libro V de la *HGNI* capitulo II describe de manera minuciosa los areitos ceremoniales tainos.[18] Califica estos cantos de «gentil manera de memorar las cosas pasadas e antiguas» (1992, Tomo I: 113); describe las coreografías pero para mejor informar al lector europeo y hacerle más expresiva esta cultura oral la compara con los romances de España: «Estos cantares les quedan en la memoria, en lugar de libros» (1992, Tomo I: 112-116).

Dicha descripción ha sido ya comentada por su precisión e increíble modernidad de corte antropológico pero lo que me interesa aquí es lo que añade Oviedo para reforzar la fuerza expresiva de dichos areitos después de haber evocado los romances populares:

> Pero no olvidemos, de Italia, aquel cantar o areito que dice:
> A la mía gran pena forte
> dolorosa, aflicta e rea
> diviserunt vestem mea
> et super eam miserunt sorte.
> Este cantar compuso el serenísimo rey don Federique de Nápoles, año de mill e quinientos e uno, que perdió el reino, porque se juntaron contra él, e lo partieron entre sí, los Reyes Católicos de España, don Fernando e doña Isabel, y el rey Luis de Francia, antecesor del rey Francisco. Pues haya que tura este cantar o areito, de la partición que he dicho, cuarenta e siete años, este de mill e quinientos e cuarenta e ocho, e no se olvidará de aquí a muchos. (1992, Tomo I: 115)

El cantar evocado aquí no es un romance de labradores sino un canto que fue famoso a principios del siglo XVI y que hoy en día se puede escuchar en el *cancionero musical de palacio* (1941-1944). Este cantar o «areyto de la partición de Nápoles», evocaba el dolor del rey Federico cuyo reino fue dividido como la túnica de Cristo y que tuvo que sufrir una pasión similar. La partitura permite ver que es una música grave y pausada, en compas binario (a la blanca 2/2) y a cuatro voces, tiene acordes monofónicos en relación con la gravedad religiosa, es un texto en el que van amalgamadas la lengua italiana y el latín con citas bíblicas tomadas de la liturgia de la Semana Santa (Alatorre, 1978). Se cantaba el jueves santo a la noche cuando se despojaban los altares para dejarlos desnudos para el Viernes Santo. Evoca pues el espolio. De hecho, la segunda parte del canto en latín se cantaba a modo de canto gregoriano.

[18] HGNI libro V Capítulo I, Que tracta de las imágenes del diablo que tenían los indios, e de sus idolatrías, de los areitos e bailes cantando, e la forma que tienen para retener en la memoria las cosas pasadas que ellos quieren que queden en acuerdo a sus subcesores y al pueblo.



Canto 337. Anónimo y a cuatro voces. En recopilación de Higinio Angles: *La música en la Corte de los Reyes Católicos. II. Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*. Vol. 1. Barcelona, 1947.

A la mia gran pena forte aunque melódicamente muy simple (un estribillo y ocho coplas) se puede considerar como «una pequeña obra de arte» y el rey Fernando (el responsable de dicha partición) quien era aficionado a la música y promovió el Cancionero de Palacio; apreció dicho canto elegiaco. Uno de los miembros de su capilla musical, 'Ludovico el del arpa', solía cantársela al rey acompañándose con su instrumento. La melodía simple fácilmente se podía cantar y tuvo un éxito considerable. Fue objeto de abundantes glosas que se difundieron en pliegues sueltos[19]. El recuerdo patético del exilio de don Fabrique y la aflicción de la corte están todavía muy presentes en la mente de Oviedo cuando en 1548 recuerda los areitos indígenas caribeños.

Esta evocación merece comentarios. A nivel antropológico, Oviedo es el único cronista en hacernos escuchar la voz de los indígenas, la tonalidad y el ritmo de tales areitos, restituye la dimensión grave y elegiaca que debía tener esta ceremonia colectiva. Por otra parte, asociar el canto indígena con cantos europeos (que él misma llama *areitos*) demuestra una mirada a la vez descentrada y conectada. El cronista americaniza los romances y elegantes cantos plañideros (a los que llama areitos): todos remiten a atropellos y derrotas de parte y otra del océano en la historia humana. Así la prisión del rey Francisco de la que también fue testigo.[20] El cantar taíno cobra entonces un valor cultural genérico común. Pero hay más. Los afectos (dolor y compasión) presentes musicalmente en las dos composiciones, el flujo emocional que conllevan dejan pensar que en los areitos desgarradores que escuchó Oviedo en las Antillas y Tierra Firme los indígenas debían expresar *La pena forte* de su nueva condición. De esto no sabemos nada o casi, pero podría ser que los areitos hayan sido en los años 1520 y 1530 lamentos dolorosos que expresaban la catástrofe de la conquista y el despojo que habían sufrido los nativos sin que los españoles presentes lo entendieran. Obviamente Oviedo no entendió la letra pero a través de la música intuyó la fuerza de la congoja de los indígenas que hacía eco al dolor del rey Fadrique y su corte.

II. Ensalzar la fruta americana

Oviedo se enfrenta con el desafío de describir la piña fruta desconocida en Europa que a sus ojos merece la palma de las frutas del universo. Construir la apología de un sabor es de difícil retórica y lo va a intentar de varias maneras (Bénat Tachot, 1995). Una de ellas consiste en evocar los jardines de Italia que contempló en sus años mozos y que 40 años más tarde todavía recuerda. Así la fascinación que pudo experimentar por el jardín del Duque de Ferrare o el refinamiento y la delicadeza del jardín portátil de Ludovico Sforza que consumía siempre frutas frescas, o el recuerdo edénico del jardín de Fernando de Nápoles. El desgraciado rey tenía un jardín llamado *El paraíso*. Mucho se ha comentado la belleza del jardín italiano renacentista que debió de deslumbrar al joven español. Unos decenios más tarde, se vale de estos recuerdos para ensalzar la piña y ponerla por encima de lo mejor de Europa, es decir Italia y sus renombrados jardines.

19 En la segunda mitad del siglo XVI, las nuevas glosas sobre las *Quejas del Duque de Calabria hijo de don Farbique exiliados en Valencia*, seguían con la tragedia familiar.

20 «Y en la prisión del mismo Rey Francisco se compuso otro cantar o areito que dice: Rey Francisco, mala guía /desde Francia vos trujistes; /pues vencido e preso fuistes /de españoles en Pavía» (1992,, libro V).

III. Pensar la guerra

El último ejemplo es de otra índole. En la tercera parte de la *HGNI*, Oviedo comenta las sangrientas guerras civiles del Perú y los altibajos de la fortuna: «ver a los prósperos derribados» (1992, Tomo V: 220). Es cierto que las guerras del Perú podían exhibir la brutalidad de los destinos, levantando a los unos y derrumbando a los otros:[21] «Oficio es cotediano en el mundo las mudanzas de las potencias humanas y revoluciones de los estados» (1992, Tomo V: 220). Para ilustrar la violencia de dichos conflictos, Oviedo se lanza en una serie de comparaciones que todas se refieren a Italia como el ya mencionado injusto despojo del rey de Nápoles: «yo vi al serenísimo rey Federique de Nápoles en su prosperidad e reino e le vi salir de él e perderle, e ir por el mundo con su mujer e hijos y el y ellos murieron por casas y tierras ajenas» (1992, libro V: 220).

Pero hay más. Añade:

> Vi Asimismo al señor Ludovico, duque de Milán, que uno de los principales príncipes de cristianos y vile derribado e quitado el estado y por la traición de los suizos fue preso y vendido por ellos al rey Luis de Francia el cual lo puso en una jaolo donde murió [...] Vi a don Cesar de Borja, duque de Valentinoes, prospero e halleme en Italia cuando ganó muchas cibdades e villas e castillos en la Romaña; e vile después preso en medina del campo en la Mota, de donde se supo soltar, pero no supo enmendar su vida e soberbia e fue a morir en Navarra, donde le mataron españoles pero peleando como valiente caballero; e caído le desnudaron en cueros los lacayos por quitarle las armas y lo demás (1992, libro V: 220).

Para ilustrar los conflictos peruanos, el cronista podía haber sacado muchos ejemplos de destinos trágicos de la historia de Castilla ya que la conoce perfectamente[22]. Pero elige el teatro italiano lo cual manifiesta la importancia de la historia de la península itálica en la fragua del pensamiento político del cronista. Enlaza las guerras del Perú, las luchas despiadadas de facciones, los asesinatos, las traiciones con el escenario político italiano como un teatro gemelo, el de las guerras sangrientas del Renacimiento y de las mudanzas del poder.

Gómara e Italia

Como lo he señalado, Gómara no cita sus fuentes y menos aún su experiencia personal, pocas son las veces en que toma la palabra en primera persona. En cuanto a su experiencia en Italia, el silencio es casi total (quitando la evocación de conversaciones con Olaus Magnus en Venecia o Bolonia). Sin embargo, Italia fue la cuna de su formación, en Bolonia pudo leer los comentarios de Vadianus al *De situ orbis* de Pomponius Mela que serán la base de sus capítulos geográficos y seguramente aprovechó de las bibliotecas tanto en Bolonia como en Venecia en

[21] Las guerras civiles del Perú fueron un motivo de una reflexión política importante. Gómara por su parte dedica dos capítulos a la espiral de la violencia en el teatro andino.

[22] Autor del *Catálogo Real de Castilla y de todos los reyes de las Españas*. Romano de Thuesen, Ana: *Transcripción y Edición del Catálogo Real de Castilla, autógrafo inédito de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés* Santa Bárbara (California), 1992.

particular a nivel científico. Así menciona a Antonius Sabélicus (es decir el historiador humanista Marcantonio Coccio 1436-1506), a propósito del mal de las bubas, o los viajes de Ludovico di Varthema cuyo texto del *Itinerario nello Egypto, nella Suria , nella Arabia deserta & felice, nella Persia & nella Ethiopia.La fede , el vivere & costumi de tutte le prefate Provinciae*, se publicó en Roma en 1510. Ciertos textos geográficos fueron consultados en Bolonia procedentes de otras partes de Europa como el tratado de Mathias de Miechow *Tractatus de duabus Sarmatiis, Asiana et Europeana* (1517).[23] Pudo conocer las teorías del erudito italiano Marzio Galeotto de Narni, *De rebus vulgo incognitis*, bien por vía oral durante su estancia en Italia, bien a través del comentario ya citado de Vadianus al *De situ orbis* de Pomponio Mela. Lo mismo diremos del *Rerum hungaricum decades*, Basileae, 1543 de Antonio Bonfini que debió de consultar estando en una de las dos capitales italianas. Hasta puede leerse un comentario sarcástico al famoso Pico de la Mirándola: «caballero dotísimo, sustentó en las conclusiones que tuvo en Roma delante el papa Alexandro sexto cómo era imposible vivir hombre ninguno debaxo la tórrida zona» (López de Gómara, 1946: 140).

Pero a la hora de relatar la gesta americana, Gómara se afirma como cronista del Imperio y de la gesta de 'nuestros españoles'. Por lo tanto, declara con evidente mala fe «que todas las Indias fueron descubiertas por españoles» (1946: 177) y merma en lo posible el protagonismo de los descubridores y viajeros italianos que participaron de la empresa americana. Vespucio es apenas mencionado y aludido «que si navegó mucho, más navegaron los Pinzones» (cap. 88). De los cuatro viajes atribuidos a Vespucio, Gómara menciona sólo el tercero. Más polémico todavía es el caso de Cristóbal Colón del que afirma que fue informado de la existencia de las islas americanas por un piloto 'anónimo' luego identificado como portugués (cap. 13).

La conclusión podría ser escueta y tajante: Gómara es un cronista españolista que reduce hasta borrarla –con buena dosis de mala fe– la importancia que tuvo Italia tanto en su formación como en la propia historia de los hechos. No obstante, el estudio más fino del texto visto ya no como una simple identificación de préstamos o motivos sino desde el punto de vista de la estrategia global revela la construcción de *una imago mundi* moderna, en la deja aparecer una filiación sustancial aunque implícita entre dos humanistas eminentes López de Gómara y Giovanni Battista Ramusio.

Gómara lector Ramusio

Es posible detectar una estrategia de préstamos asimétrica entre la crónica de Gómara y los volúmenes I y III de las *Navigationi et viaggi* de Ramusio (cfr. Benzoni, 2012). Esta confluencia revela dos idearios diferentes en el proceso de una *fábrica* textual.[24]

Los dos hombres se conocieron: Ramusio, humanista, letrado involucrado al más alto nivel en las actividades de la cancillería y gobierno de Venecia, estuvo relacionado en los años 1540 con Diego Hurtado de Mendoza, embajador de España en Venecia.[25] En este círculo de hu-

[23] El texto y la relación de Jovio (1525) constituyeron la principal fuente sobre Moscovia hasta 1549.

[24] De la misma manera que hubo una guerra cartográfica que manifestó las rivalidades geopolíticas entre España y Portugal a la hora de definir la línea de partición de Tordesillas, de la misma manera hubo todo un juego de re-escrituras de los textos portugueses y españoles captados por los eruditos italianos como Paolo Giovio, Pietro Bembo y G.B. Ramusio para mencionar a los que más descuellan.

[25] Aficionado a los libros y manuscritos de los que tenía una sustancial colección, Diego Hurtado de Mendoza también era el hermano de Antonio, primer virrey de Nueva España. Esto puede explicar el interés que sentiría Ramusio por México en el tercer volumen de las *Navigationi et Viaggi* (cfr. Benzoni, 2004).

manistas también se encontraban Girolamo Fracastoro, eminente poeta y médico, el cardenal Pietro Bembo, el cartógrafo Gastaldi y el ya mencionado humanista sueco Olaus Magnus. Gómara, siendo parte del séquito del embajador no pudo ignorarlos.

Pensamos que el primer tomo de las *Navigationi* publicado en 1550 en Venecia fue en parte o integralmente[26] leído por el cronista castellano. En dicho volumen, Ramusio reúne los textos relativos a la expansión portuguesa y la nueva ruta de las especias por el África austral hasta Malaca. Venecia tenía una aguda consciencia de la dimensión global de la historia y sus interconexiones en particular desde la apertura del *caminho da Índia* por los portugueses. La composición del primer tomo des *Navigationi* exhibe esta modernidad al incluir los relatos de la expedición de Magallanes.[27] Como es sabido, Ramusio suele abrir las diferentes partes de la colección con *discorsi* en los que expone la filosofía geográfica y política de las hazañas náuticas que va a dar a conocer, verdaderos guías de lectura. En particular, introduce la relación de Antonio de Pigafetta sobre la circunnavegación de Magallanes, con un «Discorso sopra il commercio delle spezie» (1550, vol. 1: 398) que constituye un texto de muy notable interés (cfr. Benzoni, 2012). En él, dibuja de manera magistral un cuadro cronológico de las rutas utilizadas para alcanzar las especias desde la Antigüedad hasta la época moderna. Toma así un enfoque geopolítico laico y humanista para trazar grandes secuencias históricas: «Queste sono le grandissime revoluzioni e varieta de viaggi che hanno fatto nello spazio di 1500 anni dette spezie, delle quali avendone scritto quanto me ha potuto ritrarre dalli libri antichi e moderni» (Ramusio, 1550-1559: I).

El discurso consta de dos partes. En la primera evoca detalladamente todas las rutas conocidas y en la segunda transcribe las disquisiciones de un filósofo matemático anónimo al que habría encontrado en casa de Girolamo Fracastoro sobre otras rutas posibles, (rutas septentrionales peripolares) para alcanzar en el futuro China y las deseadas especias.[28]

Gómara no podía perder tal impactante disertación pues el comercio de las especias y la rivalidad con los portugueses a la hora de definir la línea de partición es un tema neurálgico que ocupa 17 de los capítulos dedicados a la circunnavegación de Magallanes. En esta parte medular de la crónica, Gómara tiende a demostrar la importancia histórica del tráfico y la legítima posesión de las Malucas por Castilla. Es incontestable que el cronista castellano se inspiró directamente en Ramusio como lo ilustra por ejemplo el capítulo 107 «Los reyes y naciones que han tenido el trato de la especieria» (López de Gómara, 1946: 223) donde se rastrean huellas de la prosa histórica y cartográfica del discorso de Ramusio[29] incluso, se vale

[26] Desde que Venecia veía mermado su monopolio del comercio más lucrativo de la época, la expansión portuguesa entraba en las preocupaciones de la Serenísima. Ramusio se dedicó a la recolección de textos («raccogliere, e metter insieme»), y mapas –como el mapamundi de Cantino robado a Portugal a favor del duque de Ferrare gracias a una eficaz red diplomática. Es el tema del primer volumen de las *Navigationi et viaggi*.

[27] En este volumen, Ramusio amalgama cantidad de relatos tejiendo unas con otras las navegaciones antiguas (las de los greco-romanos y cartaginenses) y las relaciones de los viajeros y navegantes italianos y portugueses. Gómara, quien redactó la primera parte de la *Historia de las Indias* entre 1550 y 1552, solo pudo consultar este volumen de las *Navigationi et Viaggi*.

[28] «In questo luogo di Cafi adunque essendo andati a visitar detto eccellente messer Ieronimo, lo trovammo accompagnato con un gentiluomo, grandissimo filosofo e matematico, che allora gli mostrava uno instrumento fatto sopra un moto de' cieli trovato di nuovo, il nome del quale per suoi rispetti non si di». (1979: 971 et sq).

[29] Contenido del primer volumen (véase bibliografía). Vemos que se dedica a la descripción de África, al país del Preste Juan (actual Etiopia) y demás viajes que desde Lisboa fueron hasta el mar Bermejo, Calicut y las islas Molucas donde nace la especiería, además de la circunnavegación. Se reúnen pues las navegaciones de la Antigüedad (Hanón el cartaginense, la de Lambol, mercader de la Antigüedad relatada por Diodoro de Sicilia, la del capitán de Alejandro, el gran Nearca) y a continuación los viajes portugueses (Vasco de Gama, Pedro Álvarez, Tomas Pérez, Ludovico Barthema).

de los mismos topónimos arcaicos y su forma moderna.

En cambio, como era de esperar, Gómara elimina las referencias elogiosas a los portugueses y los proyectos de navegación venecianos por rutas septentrionales (segunda parte del discurso). No le interesan las meditaciones cosmográficas que fueron enunciadas en 1525 por Dimitri Gerazimov, (diplomata moscovita que también fue la fuente de Paolo Giovio) inspiradas en el discurso de un matemático anónimo (posiblemente Butrigarius) acerca de las posibles rutas para alcanzar Asia sea por el este (Moscovia) sea por el oeste (el hipotético estrecho de Anian) (cfr. Mund, 2008). Encontrar el paso había sido el objetivo de las navegaciones del italiano Giovanni Caboto (para el rey de Inglaterra) y de los franceses como Jacques Cartier, pero Gómara en su perspectiva imperialista prefiere hacer caso omiso de las pretensiones de tales naciones (Inglaterra, Francia y la propia Venecia).

Conclusión

muchos textos pudieron ser leídos por Gómara en Italia, bien de manera directa, estando el autor en Bolonia y Venecia, o posteriormente aprovechando redes humanistas conectadas con Venecia en particular. El caso más interesante es el primer tomo de *Navigationi et viaggi* de 1550. En él pudo espigar la versión abreviada y editada de un manuscrito del *Diario* de Pigafetta[30], pero sobre todo inspirarse en el fresco geohistórico de Ramusio. Pero mientras que Ramusio orienta su discurso hacia la posible nueva ruta pasando por itinerarios septentrionales, Gómara enfatiza la temática de la rivalidad con Portugal y la promoción de España.

A pesar de tales diferencias políticas, los dos hombres comparten la misma episteme: la cosmografía[31], la geografía[32] y el saber náutico permiten pensar el mundo y su habitabilidad[33] así como la historia de un comercio lucrativo recién mundializado. Las especias son la irrebatible ilustración de la unión de la sed de conocimientos y la codicia, la búsqueda de la ganancia: dos conceptos 'seculares' en desfase con la visión teleológica o providencialista. Venecia fue sin lugar a duda la mejor escuela para entender la importancia neurálgica de la geografía y del comercio de las especias asiáticas.[34]

[30] Editado primero en francés, posiblemente por Jacques-Antoine Fabre, alrededor de 1525, fue traducido al italiano y editado en 1536 con el título *Il viaggio fatto da gli Spagniuoli a torno a'l mondo*, y luego integrado por Ramusio en sus *Navigationi*.

[31] Pensar la esfera o 'la bala' que maneja el interlocutor de Ramusio equivale a los primeros capítulos de Gómara dedicados al 'sitio de la tierra'.

[32] Lo evidencia la comparación entre las informaciones de Ramusio geógrafo con el capítulo 12 de Gómara «el sitio de las Indias» en el que expone las coordenadas de toda la hidrografía del continente americano conocido.

[33] Tema abordado por Ramusio y por Gómara (capitulo 3 «Que no solamente el mundo es habitable pero que también es habitado» (Ramusio,1978: 838 sq.)

[34] Que Ramusio haya sido una mina de textos fuentes se confirma en más capítulos. Gómara se inspira en este volumen tanto en los documentos traducidos y acopiados por el humanista veneciano como en los *discorsi* que este redactó al iniciar las diferentes secuencias de dicho volumen. Así, la evocación de los proyectos de construcción de canales en varias partes del mundo tiene su fuente en Ramusio: «Discorso di M. Gio. Battista Ramusio sopra varii viaggi per li quali sono state condotte fino a' tempi nostri le spezierie e altri nuovi che se potriano usare per condurle» 1550 (1978: 969). De la misma manera fueron utilizadas las narraciones de Duarte Barbosa (*Narrazione di un Portoghese compagno di Odoardo Barbosa, qual fu sopra la nave Vittoria dell'anno 1519*) que contiene una suma de datos sobre Extremo Oriente o la relación de Juan Gaitán, uno de los pilotos de la expedición de Villalobos (1978: 705). En el mismo tomo, Gómara pudo valerse de la *Verdadeira informação das terras do Preste João, segundo vio e escreveo ho Padre Alavarez capellãn del rey nosso Senhor* (Lisboa, 1540) del padre Francisco Alvares, clérigo portugués y de la relación anónima de un florentino que conoció a Vasco de Gama, *Navigazione di Vasco di Gama, capitano dell'armata del re di Portogalo, fatta nell'anno 1497 oltra il Capo di Buona Speranza fino in Calicut, scritta per un gentiluomo fiorentino che si trovó al tornare della armata in Lisbona*.

Una triangulación discursiva /Oviedo/Ramusio/Gómara

En 1556 Ramusio edita en Venecia el tercer volumen de las *Navigationi e viaggi*, antes del segundo que se editará solo en 1559 dos años después de su muerte. El tercer volumen dedicado al Nuevo Mundo ofrece una recopilación de textos de cronistas, navegantes y conquistadores e ilustra hasta qué punto las informaciones y datos circulaban entre las dos naciones y el papel de mediación y difusión ocupado por Venecia.[35] Como en el primer tomo, Ramusio afirma su papel de divulgador y sin embargo Gómara, el cronista de las Indias más leído en Europa, es el gran ausente de esta colección de textos. En cambio, el humanista veneciano incluye traducidos al italiano todos los textos conocidos de Oviedo (el *Sumario de la natural historia* así como la primera parte de la *Historia general y natural de las Indias*), a quien llama con cariño «nuestro Gonzalo» (Ramusio, 2004: 277). Además, señala que espera con impaciencia la edición de las dos otras partes de la *Historia* que pretendía editar Oviedo «y no pudo» (Ramusio, 2004: 197). Concede pues una importancia medular «al magnifico» e «illustre» cronista naturalista que además había mandado a Pietro Bembo una larga carta sobre la bajada del rio Amazonas por Francisco de Orellana en 1543, como hemos dicho[36].

Pero curiosamente en este mismo tercer volumen, para nada menciona la crónica de Gómara editada cuatro años antes y al que debió de haber conocido en la propia Venecia. Si no tiene nada sorprendente el silencio de Gómara (que no suele mencionar sus fuentes modernas) el silencio ensordecedor de Ramusio no deja de asombrar y hasta ser incomprensible pues a Venecia convergían los textos de todo tipo en cuanto a descubrimientos geográficos e historia moderna. La cartografía (y la de Gastaldi en particular) exhibe esta pericia y Ramusio tenía acceso a todo como secretario del senado y canciller.

De hecho en 1556, año de edición del tercer volumen, Agostino di Cravaliz traduce y edita la *Historia de las Indias* de Gómara en Roma y Venecia,[37] y entre 1556 y 1599, se cuentan ocho ediciones italianas. Veamos pues de qué manera Ramusio presenta las crónicas de Indias en su discurso introductorio dirigido a Girolamo Fracastoro.

> Ha sido una gran pérdida para los estudiosos que desean leer y escuchar particularmente y con mayor agrado sobre las cosas de la naturaleza producidas en aquellas zonas, diferentes a las que existen entre nossotros, antes que saber de las guerras civiles que han mantenido entre si durante muchos años, rebelándose contra su Majestad Imperial Carlos V, por la inmensa avidez de oro, guerras sobre las que todos los historiadores de estos tiempos se han afanado y siguen

[35] El sumario del tercer volumen revela la calidad de las fuentes de las que dispone Ramusio, incluso de textos y relatos que solo él va a editar como el texto del conquistador Anónimo o la carta ya mencionada de Oviedo a Pietro Bembo, las cartas de Pedro de Alvarado o Diego Godoy (que serán editadas en España en 1746 por Gonzalez de Barcia) ; lo mismo se puede decir de las cartas de Nuño de Guzman de 1530, de fray Marcos de Niza o Francisco Vázquez de Coronado además de los textos de los descubridores franceses o mejor dicho que trabajan para el rey de Francia como Jacques Cartier y Giovanni Verrazzano.

36 Dicha carta fue integrada por Ramusio en el tercer volumen, fue el único en divulgar esta hazaña náutica: «la navigatione del grandissimo fiume Maragnon sopra la Terra feram dell'Inide Occidentali, scritta per il magnifico Consalvo Fernando d'Oviedo, hsitorico della Maesta Cesarea nelle dette Indie, al reverendissimo & illustrissimo signor il cardinal Bembo» (Ramusio, 2004: 232).

[37] *La seconda parte delle historie dell›India. Con tutte le cose notabili accadute in esse dal principio fin›à questo giorno, & nuovamente tradotte di Spagnuolo in Italiano* [Texte imprimé]. Nellequali, oltre all'imprese del Colombo & di Magalanes, si tratta particolarmente della presa del Re Atabalippa, delle perle, dell'oro, delle spetierie, ritrovate alle Malucche, & delle guerre civili tra gli Spagnuoli, Con privilegio, Venecia, Giordano Ziletti.

> afanándose en escribir con suma detalle, señalando que en las batallas de Salinas, Chupas, Quito Guarina y Xaquixaguana estaban tales capitanes, alféreces y adelantados, dando los nombres de todos los soldados españoles de a caballo y de a pie e indicando en qué ciudad había nacido cada uno de ellos, cosa inútil y ridícula (Ramusio, 2004: 223).

A la crónica de Oviedo, apreciada por los espíritus curiosos que aman las cosas de la naturaleza, Ramusio opone las crónicas de historiadores que se complacen en detallar guerras y matanzas, y dan un sin fin de detalles inútiles cuando la descripción de la naturaleza de los indígenas, de las tierras descubiertas son verdaderos tesoros.

¿Quiénes son los 'historiadores de estos tiempos'? ¿Agustín de Zárate (que acaba de editar en 1555 *La historia del descubrimiento y conquista del Perú*)? Puede ser. Pero mucho más probable López de Gómara. Es así como, sin nombrarlo, Ramusio va a lanzar una serie de ataques contundentes contra el historiador castellano. Espíritu inútilmente belicoso que además tuvo la mala fe o la audacia de pretender que un piloto anónimo informó a Colón de la existencia de las nuevas tierras antes de morir entre sus brazos. Tal puesta en tela de juicio del prestigio del genovés, aquí visto como un compatriota italiano, le parece inaceptable. Sin embargo, a la hora de hacer un resumen de las guerras del Perú, Ramusio se inspira ampliamente en el texto de Gómara, usando las mismas fórmulas.

El «Discurso sobre el descubrimiento y conquista del Perú» (Ramusio, 2004: 237) se arrima continuamente al texto gomariano (la geografía del Perú, el desgraciado final de los conquistadores, el liberalismo de Almagro «liberalidad más de príncipe que de soldado» (2004: 238), la descripción de los vestidos de Francisco Pizarro, la muerte de fray Vicente Valverde y más particularmente los dos últimos capítulos sobre las guerras civiles del Perú, capítulos cortos y alto tenor humanista magistrales. En el capítulo 190 titulado «Consideraciones» y el 191, «Otras consideraciones» (1946: 275), Gómara emite una serie de reflexiones sobre la historia y las dinámicas de la guerra, balance de filosofía política del que el humanista veneciano saca provecho. Es así como retoma *verbatim* ciertas fórmulas: todos los que participaron en la injusta muerte de Atahualpa tuvieron «un desgraciado final» (Ramusio, 2004: 237), estos capitanes fueron arrasados por la tormenta de la historia que ellos mismos habían desatado, la tormenta de la ambición de la codicia, y los hay para decir que estas guerras se deben a la «constelación de la tierra y de la riqueza, pero los prudentes la atribuyen a la malicia y a la avaricia de los hombres, aun cuando afirman que, desde que ellos recuerdan (aunque tengan cien años) nunca faltó la guerra en el Perú» (2004: 239), explica Ramusio, evocando les guerras entre les Incas. Gómara escribía:

> Atribuyen los indios, y aun muchos españoles, estas muertes y guerras a la constelación de la tierra y riqueza; yo lo echo a la malicia y avaricia de los hombres. Dicen ellos que nunca después que se acuerdan, y algunos han cien años, faltó guerra en el Perú; porque Guainacapa y Opangui, su padre, tuvieron continuamente guerras con sus comarcanos por señorear solos aquella tierra (López de Gómara, 1946: 275)

Es interesante que en los 214 capítulos que consta la obra de Gómara, Ramusio haya optado

de inspirarse tan solo en la cuestión de las guerras civiles del Perú. Esto demuestra que los lectores del tiempo tuvieron de esta obra una lectura muy tacitista de la historia, hipótesis confirmada por lo que Martin Fumée explica en su prefacio a la traducción en francesa (Paris, 1569).

> Pour soulager mon esprit grevé de voir un temps si calamiteux, je pris ce livre en main […] ce qui me fit choisir ce livre entre autres est qu'il convenait bien au temps turbulent auquel pour lors nous étions ; car le 4eme livre discourt amplement sur les guerres civiles qui sont advenues entre les Espagnols pour la domination du royaume du Pérou (Fumée, 1569).

Gómara invita en efecto a partir de la experiencia peruana (comparada con la de las luchas de facciones italianas) a una reflexión sobre la guerra, los reveses de la fortuna, los mecanismos de la violencia.

> Comenzaron los bandos entre Pizarro y Almagro por ambición y sobre quién gobernaría el Cuzco, empero crecieron por avaricia y llegaron a mucha crueldad por ira e invidia; y plega a Dios que no duren como en Italia güelfos y gebelinos[…] Corrompían los hombres con dinero para jurar falsedades; acusaban unos a otros maliciosamente por mandar, por haber, por venganza, por envidia y aun por su pasatiempo; mataban por justicia sin justicia; y todo era por ser ricos (López de Gómara, 1946: 276).

Así lo entendió Ramusio. Vemos como se americaniza la temática a la vez moderna y clásica de la guerra civil. Recordar el teatro político italiano permitió que los dos cronistas de Indias calibraran aquellos conflictos ultramarinos del Perú y a la inversa la relación de aquellas guerras americanas provocó en el lector europeo una reflexión sobre su propio presente. Las guerras del Perú hicieron meditar a Europa, pues se trataba de la más feroz forma de universalidad.

Conclusión

Analizar los juegos de intertextualidad en el discurso historiográfico es una labor detallista y hasta trabajosa, pero permite reconstruir un amplio conjunto de conexiones y planteamientos que revelan la complejidad de la cultura histórica y sus procesos. Oviedo, Ramusio y Gómara presentan enormes diferencias, pero fueron humanistas, amantes de la geografía, apasionados por la grandeza del mundo, su variedad y sus mudanzas y tienen una aguda conciencia del espacio global, una conciencia-mundo.

La experiencia italiana en ambos cronistas –como espacio de aprendizaje y crisol de la cultura europea– se insinúa en sus obras respectivas con estrategias discursivas distintas. En Oviedo domina la sensibilidad y la dimensión autobiográfica, en Gómara la cultura geopolítica y la percepción de las relaciones de poder. Ramusio incorporó explícitamente y con gusto los capítulos de Oviedo, pero en lo político se inspiró en la crónica de Gómara, quien ofrece una visión nítida y a veces despiadada de los procesos de la conquista americana.

Como se podía esperar, los separan las proyecciones políticas y el lugar de enunciación. Se-

ñalemos para terminar la cercana Inglaterra donde Richard Eden elabora en 1555 la primera recopilación de textos sobre las Indias en lengua inglesa *The first english books on America*. En ella se encuentran los capítulos de Gómara que tratan de la rivalidad entre Castilla y Portugal, de Oviedo los capítulos que tratan de la navegación y del istmo panameño, de Ramusio el discurso de la especiería con las discusiones acerca del paso a Asia por el norte de Europa. Otro centro de enunciación, otra tendenciosidad, otras captaciones textuales, otra *fábrica mundi*.

Bibliografía

ALATORRE, A., 1978. "Notas musicales en torno a Oviedo y a la Casa Real de Nápoles en homenaje a Gerbi", en A. Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*, Argentina, Fondo de Cultura Económica.

APIANUS P. y G. FRISIO, 1575. *La Cosmographia de Pedro Apiano, corregida y anadida por Gemma Frisio*. Antwerp, Joannes Beller.

BÉNAT TACHOT, L., 1995. "Substances comestibles, gastronomie et rituels alimentaires indigènes dans la Historia General y natural de las Indias de Gonzalo Fernández de Oviedo", en M.C. Bénassy, J.P. Clément, F. Pelayo, M.A T Puig-Samper (coord.), *Nouveau Monde et Renouveau de l'histoire naturelle Vol III*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 20-53.

BENZONI M.M. (2004). *La cultura italiana e il Messico. Storia di un'immagine da Temistitan all'Indipendenza (1519-1821)*. Milán, Unicopli.

BENZONI M. M. (2012). *Americhe e modernità. Un itinerario fra storia e storiografia dal 1492 ad oggi*, Milán, FrancoAngeli.

CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO (siglo XV y XVI), 1941-1944. *Polifonía profana*. Higinio Angles CSIC /Instituto de museología.

CRO, S., 1982. "La correspondencia epistolar entre el cardenal Pietro bembo y Fernández de Oviedo: implicaciones históricas" en *América y la España del siglo XVI*, Madrid, CSIC.

CROCE, B., 1941. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, tercera edición renovada y aumentada, Bari, Laterza.

CUART MONER, B., 2001. *Juan Ginés de Sepúlveda, cronista del Emperador*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

EDEN, R., 1555. *The Decades of the Newe Worlde or West India Conteynyng the Nauigations and Conquestes of the Spanyardes*, Londres.

FARINELLI, A., 1929. *Italia e Spagna*, en dos volúmenes. Torino, Bocca.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G., 1992. *Catálogo Real de Castilla y de todos los reyes de las Españas*. A. Romano de Thuesen: Transcripción y Edición del Catálogo Real de Castilla, autógrafo inédito de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés Santa Bárbara (California).

---, 1992 [1535-1547]. *Historia general y natural de las Indias*, edición y estudio preliminar de Juan Perez de Tudela Bueso, Madrid, Atlas, BAE, 5 vols.

---, 2010, [1526]. *Sumario de la natural historia de las Indias*. Ed. A. Baraibar, Madrid, Biblioteca Indiana, Iberoamericana/Vervuert.

GERBI, A., 1978. *La naturaleza de las Indias Nuevas. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*, México, FCE.

GIL FERNÁNDEZ, L., 1997. *Panorama Social del Humanismo Español (1500- 1800)*, Madrid, Tecnos.

GÓMEZ MORENO, A., 1994. *España y la Italia de los humanistas (Primeros ecos)*, Madrid, Gredos.

Kamen, H., 2003. *Spain's road to Empire, the making of a world power*, London, Penguin Books.

López de Gómara, F., 1559. *Histoire generalle des Indes occidentales et terres neuves qui jusqu'à présent ont été decouvertes*. Traducción de M. Fumée, Paris en Sonnius, 1era edición 1559, edición de 1605 numerizada en gallica, BNF https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58015z/f3.image

---, 1912. *Annals of the Emperor Charles V*; Traducción y edicción de R. Bigelow Merriman, Oxford, Clarendon Press.

---, 2000. *Guerras de mar del Emperador Carlos V*, edicción de M.A. de Bunes Ibarra y N.E. Jiménez, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

---, 1946, [1552]. *Historia de las Indias*. Madrid, Atlas, BAE, T XII.

---, 1853. "Crónica de los corsarios Barbarroja", en *Memorial Histórico Español*, Madrid, Impr. de la Real Academia de la Historia, t. VI, pp. 327-539; 2nda edición 1989, Madrid, Ediciones Polifemo

Martínez Martínez, M.C., 2015. "Francisco López de Gómara y la Orden de Alcántara". *Anuario de Estudios Americanos*, 72 (1). pp. 167 y 171-172.

Mund, S., 2008. "The Discovery of muscovite Russia in Tudor England", *Revue belge de Philologie et d'histoire*, 86-2, pp. 351-373.

Ramusio G. B. *Navigationi et viaggi*, 1550-1559, *Primo volume delle navigationi et viaggi nel qual si contiene la descrittione dell'Africa, et del paese del Prete Ianni, con varii viaggi, dal mar Rosso à Calicut, & insin all'isole Molucche, dove nascono le Spetierie, Et la Navigatione attorno il mondo. Li nomi de gli auttori, et le navigationi, et i viaggi piu particolarmente si mostrano nel foglio seguente. Con privilegio del Sommo Pontefice, & dello Illusriss. Senato Venetiano. In Venetia appresso gli heredi di Lucantonio Giunti l'anno MDL. Terzo volume delle Navigationi et viaggi nel quale si contengono Le Navigationi al Mondo Nuovo, alli Antichi incognito, fatte da Don Christoforo Colombo Genovese, che fu il Primo à scoprilo à i Re Catholici, detto hora le Indie occidentali, con gli acquisti fatti da lui, Et accresciuti poi da Fernando Cortese, da Francesco Pizzarro, & altri valorosi Capitani, in diverse parti delle dette Indie, in nome della Ces. Maes. Con lo scoprire la gran Città di Temistitan nel Mexico, dove hora è detto la Nuova Spagna, Et la gran Provincia del Perù, Il grandissimo fiume Maragnon, Et altre Città, Regni, & Provincie. Le Navigationi fatte dipoi alle dette Indie, poste nella parte verso Maestro Tramontana, dette hora la Nuova Francia,scoperte al Re Christianiss. la prima volta da Bertoni & Normandi, Et dipoi da Giovanni da Verrazzano Fiorentino, & dal Capitano Iacques Cartier. Si come disostrano le diverse Relationi, tradotte di lingua Spagnuola & Francese nella nostra, & raccolte in questo volume. Con Tavole di Geographia, che dimostrano il sito di diverse Isole, Città, & Paesi. Et Figure diverse di Piante, & altre cose à noi incognite. Et con L'Indice copiosissimo di tutte le cose piu notabili in esso contenute. Con Privilegio del Sommo Pontefice, & dello Illustriss. Senato Veneto. In Venetia nella stamperia de Giunti. L'anno MDLVI.*

Ramusio G. B., 1978-1988. *Navigationi et viaggi*. M. Milanesi (ed.), Turin, Einaudi.

---, 2004. *Discurso de introducción al tercer volumen*. 20 de junio 1553 en Venecia. Trad. Blanca López Mariscal.

Rico, F., 1978. *Nebrija frente a los bárbaros. El canon de gramáticos nefastos en las polémicas del humanismo*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

---, 1994. *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madrid, Alianza editorial.

BLYTHE ALICE RAVIOLA
Università degli Studi di Milano

«Alterazioni». Una prospettiva globale nelle relazioni universali di Giovanni Botero[1]

Un inquadramento

Era trascorso un secolo dalla scoperta dell'America quando Giovanni Botero diede alle stampe la prima edizione delle *Relazioni universali*. L'opera apparve infatti a Roma nel 1591, per i tipi di Giorgio Ferrari, a compimento di un trittico fortunato e di un'analisi in crescendo di quanto accadeva nel mondo in termini di rapporti geopolitici e culturali. Nel 1588 era uscito il *Delle cause della grandezza delle città* e nell'89 il best seller *Della ragion di Stato*, che avrebbe consacrato l'autore alla fama dei contemporanei e dei posteri. Come è stato osservato (Descendre, 2009), leggere in maniera disgiunta i tre testi, pur di dimensione e impianto diversi, sarebbe fuorviante: essi costituiscono l'espressione vieppiù matura di un ragionamento profondo e comparato sugli assetti di fine Cinquecento. Il momento, estremamente dinamico tra la fine delle guerre di religione in Francia, gli effetti della Controriforma e l'assimilazione delle scoperte geografiche, non poteva che essere proficuo e denso di stimoli anche per un pensatore il quale, a parte numerose peregrinazioni lungo la penisola e i fondamentali viaggi diplomatici già richiamati in precedenza (due in Francia e uno in Spagna), non ebbe la ventura di vedere il Mondo Nuovo, ma solo di descriverlo attraverso letture, collazioni di lavori altrui, conversazioni con gesuiti e gentiluomini di corte.

Fra Roma e Milano, complice la prodiga curiosità di Federico Borromeo le conversazioni con il quale lo stimolarono in tal senso –è ben noto il libriccino *Geografia universale* conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, ritenuto di pugno di Federico e in stretta attinenza con i temi boteriani (Albònico, 1990: 25; Giuliani, 2007: 61; Ferro, 2016: 384; Benzoni, 2015: 183-187; Massimi, 2015: 234), l'ex gesuita Botero compose infatti *Le relazioni universali* con il preciso intento di descrivere il mondo cognito. E non stupisce pertanto che le sue pagine

[1] Questo testo, concepito per il convegno internazionale che ha dato vita a questo volume, è confluito in una versione più ampia nella monografia *Giovanni Botero. Un profilo fra storia e storiografia*, in corso di stampa presso la Collana del Dipartimento di Studi storici dell'Università degli Studi di Milano nei tipi Mondadori-Pearson. Ringrazio vivamente Maria Matilde Benzoni, Emilia Perassi e tutti gli organizzatori di *Texturas* per averlo voluto accogliere qui in questa forma. I corsivi dei passi boteriani citati sono miei.

americane siano state tra le più frequentate dagli interpreti: cito qui soltanto Aldo Albònico, Giuliano Ferretti (Ferretti, 1992), Maria Teresa Pichetto (Pichetto, 1992; 2018) e Maria Matilde Benzoni che su quei brani –e sul concetto di civiltà in essi espresso con sintesi potente ed efficacia alla Montaigne– hanno fondato studi importanti.

Testimone del suo tempo, viaggiatore solo in Europa, Botero può infatti essere senz'altro ascritto nel novero di coloro che, pur con uno sguardo condizionato dall'universalismo cattolico e con tutti i limiti dell'eurocentrismo, seppe cogliere i tratti degli imperialismi emergenti leggendoli lucidamente in chiave geopolitica. Oltre che da geografi d'inizio Novecento come Roberto Almagià e Alberto Magnaghi o da economisti come Mario De Bernardi, l'importanza del testo per gli studi sul Mondo Nuovo è stata sottolineata, a esempio, da Rosario Romeo il quale ha sostenuto che, a proposito di indigeni e conversione al cristianesimo, «l'elaborazione più approfondita e originale di questi concetti, nell'Italia cinquecentesca, è dovuta al Botero» (Romeo, 1989: 97): suo il merito di aver elaborato una sofisticata teoria dell'incivilimento basata su gradi progressivi, diversa appunto dall'idea di fondo di Montaigne, e tuttavia originale.

Sulle orme di Chabod, Albònico aveva riservato un doppio studio a *Il mondo americano di Giovanni Botero* e a *Il cardinale Federico "americanista"*, con molti meriti –filologici e comparativi– opportunamente evidenziati da Benzoni; ma pure con un debito ancora assai forte nei confronti dei giudizi autorevoli di Chabod e un'interpretazione eccessivamente castigatrice dello spirito boteriano, cui in fondo si negava originalità e organicità (Giuliani, 2007: 61; Benzoni, 2012: 294-295). In effetti il Botero americano esce con le ossa rotte da una disamina tanto puntuale quanto viziata dall'ostinata ricerca del primato: «il nostro», com'è spesso definito, «spigola in modo disorganico» nel ricco novero delle fonti d'oltre Oceano cui può attingere; esprime giudizi retrogradi; è tacciato ora di «eccesso di prudenza», ora di aver aderito «ai fatti nel modo più piattamente possibile», «senza alcun intento utopico» (Albònico, 1990: 185, 195, 220).

Nel suo sguardo più attuale e ben sedimentato su *Americhe e modernità*, Maria Matilde Benzoni (2012) ha individuato in tre autori italiani la filiera della costruzione di uno dei modelli più efficaci di descrizione del mondo cognito: dall'umanista Pietro Martire d'Anghiera, passando per Giovan Battista Ramusio e la sua fondamentale raccolta di *Navigazioni et viaggi* del 1550 (Ramusio, 1978-1988), si giunge appunto a Botero, già capace di leggere la «moderna mondializzazione» (Benzoni, 2012: 104; Iannuzzi, 2016). La vera novità dell'approccio boteriano consiste nel «conferire a tutti [...] gli spazi politici extraeuropei –dal Nuovo Mondo, dunque, alla Cina– lo *status* di destinatari elettivi dell'attività missionaria della Chiesa post-tridentina, mentre la monarchia imperiale di Filippo II, che dal 1580 include anche la Corona di Portogallo, assurge a planetaria *monarquía católica*, in lotta con la Riforma e l'Islam in Europa, in Oriente e nelle Americhe» (Benzoni, 2012: 131; Visceglia, 2018: 248-255). Questo è un punto centrale, che spiega non solo il presupposto teorico delle *Relazioni universali*, ma le colloca in uno specifico contesto di rinnovamento culturale: Botero raccolse sì il frutto di altri autori, Anghiera e Ramusio compresi, ma non (solo) perché approssimativo –secondo la critica chabodiana, che lo aveva accusato di scarsa originalità– bensì allo scopo di aggiornare e indirizzare abbastanza rapidamente il racconto delle scoperte verso una missione sempre più viva, urgente e precisa. Tenendo conto di ciò, non è tanto l'esattezza dei riferimenti, il numero degli eventuali plagi, il conservatorismo di alcune posizioni a destare ora interesse, quanto proprio le smagliature tra gli autori più frequentati da Botero –José de Acosta su tutti– e il suo pensiero politico, aderente alla visione borromaica, ma anche artefice di essa (Rubiés, 2015: 31-33).

A quale genere di scrittura appartengono dunque le *Relazioni*? Sono, esse, una sorta di manuale contemporaneo o ricadono nella trattatistica di stampo confessionale espressa dalla Controriforma? Oppure, ancora, hanno di che compartire con la statistica, l'etnografia, la sociologia economica? Sono domande alle quali si è variamente risposto nel corso del tempo, ma che può avere un senso richiamare alla luce dei nuovi sguardi storiografici. L'esplosione della World History, della Entangled History, dell'Histoire croisée e della Global History nelle loro molteplici accezioni e varianti metodologiche, e pure con le aspre critiche suscitate da tali approcci (Di Fiore-Meriggi, 2011; Conrad, 2018), ha riacceso con forza l'interesse per le storie universali scritte a partire dal XVI secolo, l'età delle scoperte. Raccontare il mondo, descriverlo, confrontare il Nuovo con il Vecchio (e viceversa) divenne un'esigenza impellente, come già Gliozzi e ormai una folta schiera di storici e antropologi hanno dimostrato nel corso del Novecento. Significativamente *La macchina del tempo* storiografica di Serge Gruzinski ha provveduto a riportare indietro, alla penisola iberica del Cinquecento, le lancette della visione europea dello spazio globale: non più l'Ottocento positivista, bensì i decenni appena successivi alle prime esplorazioni e conquiste furono determinanti per l'elaborazione di opere e sguardi incrociati fra il vecchio continente e le sponde oceaniche (Gruzinski, 2018: 9; Gruzinski, 2004; Descendre, 2009). È l'incrocio fra la circolazione dei saperi e delle notizie su scala globale a divenire punto di partenza della scrittura delle storie e della storia del mondo; si parla del XVI secolo senz'altro, dunque, almeno per quanto riguarda le prime testimonianze consapevoli, ben sapendo che in sede storiografica bussano alle porte di tali aperture l'antichità e il Medioevo con tutto il loro carico di esperienze di contatto fra Europa, Asia e Africa (Canale Cama, Feniello, Mascilli Migliorini, 2019; Grillo, 2019).

Così stando le cose, non sorprende che l'opera di Giovanni Botero stia godendo di trattamenti alterni circa la sua appartenenza o meno alla storia globale. Il dato primo da registrare, tuttavia, è che proprio in virtù di tali recenti paradigmi interpretativi (anche) le *Relazioni universali* sono tornate in auge dopo momenti di oblio intermittente. Grazie alla rilettura di Descendre e alla loro riproposizione editoriale, esse hanno come riacquistato un certo peso specifico iniziando a meritare nuove menzioni, critiche e meno critiche, non solo in seno alla magmatica letteratura sulle missioni gesuitiche che, di fatto, non le ha quasi mai trascurate (Catto, 2015). Edoardo Tortarolo, storico dell'Illuminismo, le ha ricordate in un saggio sulle radici dei rapporti intellettuali fra Italia e America (ecco, ancora, al centro la sezione americana del libro di Botero), sottolineando come le *Relazioni*, «this global history from the end of the sixteenth century»[2], siano state da subito «the most important example»[3] fra i testi veicolari della conoscenza del Nuovo Mondo nella cultura peninsulare (Tortarolo, 2017). Gli ultimi studi promossi dalla Biblioteca Ambrosiana di Milano garantiscono frequenti richiami a Botero e al suo voluminoso lavoro, sia perché maturato a contatto con Federico Borromeo sia perché prodigo di suggerimenti proprio per le future strategie culturali del cardinale in una Milano decisamente aperta –per una volta grazie al dominio spagnolo, e non a causa di esso– alla proiezione verso il mondo nella sua interezza. Così, a esempio, hanno ripreso senso i cenni di Botero al tema della schiavitù (non chiaramente condannata, ma nemmeno giustificata), passati lungamente inosservati (Raviola, 2015, I: LX; Giuliani, 2018: 228-230).

[2] «Questa storia globale della fine del sedicesimo secolo».

[3] «L'esempio più importante».

Altri ancora hanno passato al vaglio il gradiente storiografico dei lavori boteriani, delle *Relazioni universali* soprattutto. Esse sono state poste a confronto con numerosi autori coevi, in parte come aveva già fatto Albònico, ma ora sulla scorta metodologica della Global History: José de Acosta e João de Barros fra i primi, come i più adoperati dallo stesso Botero, ma prima ancora Paolo Giovio, Motolinía, Ramusio, Gonzalo Fernández de Oviedo, naturalmente Bartolomé de Las Casas, Francisco López de Gómara, António Galvão e molti altri sono gli autori di storie mondiali analizzati con finezza pochi anni or sono da Giuseppe Marcocci. In compagnia dell'«avventuriero Sherley» (Marcocci, 2016: 171), Botero merita alcune pagine –segno appunto della nuova attenzione– laddove si tratta di opere che hanno ormai esaurito la spinta storiografica di metà Cinquecento e vanno volgendo altrove i loro obiettivi contenutistici. La maggior obiezione di Marcocci è che le *Relazioni universali* non siano una storia, ma più che altro un manuale di geopolitica, in linea con Magnaghi e con certe note di Chabod. Esse, è spiegato, «non erano una storia del mondo, né come tale furono concepite. Nelle biblioteche del tempo non trovarono posto fra i libri di storia, ma fra quelli di geografia» e, ancora, le *Relazioni* si presentano come «una compilazione di seconda mano, che deve molto al passato di gesuita di Botero [...]. L'approdo fu una sorta di geopolitica delle religioni, più utile e rassicurante di una storia del mondo» (Marcocci, 2016: 171-172).

Lettura plausibile se si rinuncia all'ipotesi di una storia contemporanea che vada al di là della cronaca, per stilemi e contenuti, anche sul finire del XVI secolo. Com'è stato sottolineato, infatti, l'*opus* costituisce «una rappresentazione dinamica e piena di senso della storia» o ancora «uno stato del mondo storicamente determinato» (Benzoni, 2012: 147, 160); ciò non solo perché tarato sul modello delle relazioni degli ambasciatori veneti e vicino al respiro delle *Navigazioni* di Ramusio, ma perché sempre pronto a cogliere la proiezione planetaria dei fenomeni politici, economici e religiosi secondo un ritmo diacronico che ha talvolta un piglio storiografico. Il tutto aderente senz'altro al contesto della «*leadership* intellettuale cattolica nel processo di concettualizzazione dell'umanità su scala globale», in seno al quale proprio le *Relazioni* fornirono «nei primi anni '90 l'esempio più completo della scala globale di questa visione» (Rubiés, 2015: 27-28).

Nella selva dei libri apparsi tra Cinque e Seicento a illustrare le vicende del mondo, le *Relazioni* sono dunque, senz'altro, uno dei tanti prodotti e forse, per limiti oggettivi, non uno dei migliori. Restano tuttavia un frutto non banale, anzi molto personale, di quella stagione. Nate nel contesto culturale milanese, esse si arricchirono grazie all'esperienza diplomatica in Francia e al soggiorno romano; poterono essere perfezionate mediante l'osservazione diretta esercitata in terra iberica. Così, l'analisi politica di un Botero già anziano e disilluso coglie nella comparazione fra mutamenti in corso nel mondo, i primi segni di flessione dell'imperialismo spagnolo. Senza sosta e velocemente, rispetto alla stesura del 1591, cambiavano i paesi, i governi, le dinastie, le strategie politico-diplomatiche, le geografie confessionali. La Riforma, anziché arrestarsi di fronte alle contromisure postconciliari, aveva fatto passi da gigante in Francia e in tutta l'Europa settentrionale; l'Impero ottomano, pur parzialmente indebolito dalla pressione persiana a est, manteneva una potenza militare incomparabile; le Americhe erano in preda a sensibili alterazioni. È questo il nuovo concetto politico elaborato da Botero nelle riflessioni finali della sua vita:

> Diciamo dunque che gli Stati mancano ordinariamente per l'*alterazione* degli ordini e delle usanze antiche imperocché, sì come le leggi e gl'instituti che la

> ragione ha introdotto in un regno e l'esperienza ha appruovato gli danno stabilimento e *fermezza*, così la loro ismuovitura o *rilassatura* deboli e infermi e quasi corpi *che per rivoluzione* di nervi siano paralitici di senso *li* rende. (Botero, 2017, III: 156)

Ecco allora che quel pensiero, ruminato a lungo, carico di preoccupazione, ma pur sempre subordinato alla curiosità con cui Botero guardava alle cose, spinge a insistere sul taglio innovativo e comparativo delle *Relazioni*, avendo ben a mente che i lettori sei e settecenteschi, se non qualche intellettuale ed erudito sabaudo, non furono a conoscenza della parte quinta e non poterono dunque cogliere appieno il bagaglio di realismo che essa portava con sé.

Sulle Americhe

Nel *mare magnum* delle *Relazioni universali* molto studiate proprio in merito alla sezione dedicata al Mondo Nuovo, uno spazio speciale occupa l'aggiornamento dei contesti geopolitici determinati da quei cambiamenti, più o meno drastici, che Giovanni Botero definì 'alterazioni'. Secondo un teorico dello Stato moderno del peso di José Antonio Maravall, questa attenzione crescente, tra XVI e XVII secolo, per «il tema cambiamenti, delle agitazioni, dei mutamenti, delle "rivoluzioni" di Stato, delle ribellioni anticonformiste» è la cifra stilistica che, «da Machiavelli, a Botero, a Saavedra Fajardo», contraddistinse la diffusione del tacitismo presso le corti di Filippo II e Filippo III (Maravall, 1991, I: 54). Ciò avendo ben a mente che «l'America, nel 1500, è per la Spagna il grande campo dell'Utopia» (43). In buona misura –ovviamente non già per il segretario fiorentino, bensì per Botero, per Saavedra, per Acosta che si soffermò sulle «alteraciones y guerras civiles»[4] del Perù (de Acosta, 1984, I: 409), o per Luís Valle de la Cerda autore di *Avisos* su come comportarsi con i «súbditos rebeldes»[5]– si trattava di forti scosse al sistema impresse soprattutto dall'opposizione delle Fiandre al governo di Madrid. Per l'ex gesuita, le alterazioni consistevano in generale in passaggi dinastici più o meno cruenti, in acquisizioni territoriali e soprattutto in manifestazioni di acceso ribellismo che, nel caso delle Americhe iberiche, si tradussero ai suoi occhi in aperte sedizioni contro l'Imperialismo spagnolo.

In queste pagine si vuol tornare assai rapidamente alla questione del 'Botero americano' alla luce della recente riedizione dell'*opus* e degli ultimi studi, allo scopo –da un lato– di rimarcare esattamente la sua natura di *work in progress*, dall'altro di demitizzare un poco quella sezione delle *Relazioni*, esaltata a buon diritto dagli specialisti del settore, a danno, però, dei lunghi libri riservati a Europa, Asia e Africa, per molti rispetti più solidi e completi.

Botero era ben conscio della rapidità dei cambiamenti e della necessità, dunque, di aggiornare il suo lavoro quanto più possibile: nuove scoperte, nuovi avamposti missionari stabiliti, nuove notizie che da oltreoceano giungevano, dati numerici da correggere furono per lui uno stimolo incessante, tant'è vero che la parte quinta delle *Relazioni*, rimasta manoscritta e inedita fino al 1895, fu rielaborata almeno al 1611. Obiettivo primario sarà cogliere i fondamenti politici e culturali della lettura di quell'America agita dagli europei, ma al tempo stesso attri-

---

[4] «Alterazioni e guerre civili».

[5] «Sudditi ribelli».

ce e interlocutrice dell'imperialismo di matrice spagnola. È chiaro, infatti, che le prospettive metodologiche aperte dalla Entangled History o dall'Histoire croisée cui accennavamo, la recente consapevolezza degli sguardi di Europa e America allo specchio (Broggio, Guarnieri Calò Carducci, Merluzzi, 2017), consentono di rileggere sia i passi più noti sia le pagine meno frequentate ricevendo informazioni più vivide di quanto le incrostazioni storiografiche, che molto hanno insistito sul tasto del totale controriformismo dell'autore (si ricordi lo stigma di Albònico), abbiano finora permesso di rilevare.

In tal senso, le pagine sul Cile e sul Brasile sono illuminanti circa la forza propulsiva degli scenari lontani. Dal parallelo fra le rivolte degli Araucani in Cile a quelle dei Paesi Bassi in Europa, dall'attenzione verso i sistemi politici in crisi all'analisi delle ragioni della stabilità di altri, a modo suo, in ambiti e tempi diversi, anche Botero è annoverabile a buon diritto fra i '*passeurs culturels*'[6], a partire da Bartolomé de Las Casas, uno tra i più formidabili della sua generazione (Bénat Tachot, Gruzinski, 2001; Gruzinski 2018: 181-196), o da Al-Hasan-al-Wazzan meglio noto come Leone l'Africano (Zemon Davies, 2008).

Tanto per cominciare, il capitolo sul Mondo Nuovo delle *Relazioni* si apre con la bella digressione sul clima tropicale che già di per sé merita una lettura in chiave di storia ambientale. E di fatto anche questi argomenti costituiscono uno dei motivi della più recente ripresa storiografica dei testi boteriani, secondo una linea intuita già da Magnaghi a inizio Novecento (Magnaghi, 1906) e poi ripresa da Romeo in termini di confronto fra Botero e Bodin, dal quale l'abate avrebbe attinto una teoria (solo parzialmente) deterministica (Romeo, 1989: 130; Guarnieri Calò Carducci, 2017: 294).

Nel contesto anglosassone, complice una primigenia e maggior sensibilità per gli studi di storia ambientale che ora, di fronte alle sfide contro il cambiamento climatico, assumono ulteriore valenza, il problema del clima in autori come Botero è ben presente. Nel suo lavoro sulla ricezione boteriana da parte della cultura inglese d'inizio Seicento, Jamie Trace ha sottolineato l'importanza di tale aspetto attingendo a ricerche che di recente sono tornate sul determinismo ambientale, ancora in Bodin e Botero fra i primi, notando come nel pensatore piemontese sia già esattamente colto il nesso fra clima, ambiente e sviluppo economico (Trace, 2017: 17).

Nelle *Relazioni universali* la «zona torrida» viene identificata con «l'intervallo ch'è tra un Tropico e l'altro, il quale intervallo abbraccia quarantasei gradi» (Botero, 2015, I: 356) ed è descritta nella sua interezza di fascia continentale in ottica proficuamente comparativa: per via della distanza del sole, «l'estate è più ardente in Estremadura et in Puglia che nel Quitte e nel Collao» (358). La comparazione è infatti la cifra stilistica dell'opera e così seguono i due paragrafi *In qual cosa il nostro mondo sia superiore al Nuovo* e *In che cosa il Mondo nuovo sia superiore al nostro*, il secondo più breve del primo a testimoniare, comunque, una ferma certezza nella superiorità del 'mondo nostro' verso il continente scoperto da un secolo. Ma quell'aggettivo 'nostro' comprende anche l'Asia e l'Africa ed è sulla varietà delle colture, sulla vastità dei mari, sulla scontata maggior forza demografica che risiede il paragone, senza contare che qui non manca un cenno alle malattie portate dagli europei nella Nuova Spagna e responsabili già da sole di molti decessi. Gli elementi a favore sono presi dalla *História natural y moral de las Indias* di José de Acosta del 1590: miglior clima, più fiumi e più boschi, più miniere. Su quest'ultimo punto Botero dubita –«io non so se il Perù avanzi in miniere d'oro l'Etiopia e

[6] «Mediatori culturali».

'l Monomotapa» (363)– ma concede la superiorità in fatto di specie animali e specialmente coltivabili, con l'osservazione che ai frutti locali «si sono ora aggiunti quasi tutti i nostrani, con questo vantaggio ancora, che le nostre semenze fanno meglio nell'America che le sue appo di noi» (Botero, 2015, I: 363).

Tralasciando la parte meramente geografica, è la sezione politica e confessionale della Parte seconda *Nella quale si tratta de' maggiori prencipi che siano al mondo et delle cagioni della grandezza et ricchezza de' loro Stati* a fornire spunti per analizzare la portata indubbiamente globale del discorso boteriano. Quanto a possibili attacchi, il Mondo Nuovo –siamo intorno al 1595-1596– merita un brano assai breve poiché appare del tutto lontano e inespugnabile: «Gli Stati che il Re Cattolico ha nel Mondo Nuovo sono tanto grandi e di tanta potenza che non hanno paura di nemici» (Botero, 2015, II: 794). Poche fortezze, in particolare quelle di Cuba e Santo Domingo, potevano bastare per il controllo del traffico diretto a Nord e pareva che «sì come il sito d'Italia par fatto dalla natura per il dominio del Mar Mediterraneo, così quel di Spagna par formato per l'imperio dell'Oceano», senza contare che «la esperienza mostra che la complessione degli Spagnuoli è la più tolerante d'ogni varietà di clima e di paese che si sappia» (795). Ma la scena, nei primi anni Dieci del XVII secolo, era diversa, contrassegnata dalle 'alterazioni' di cui si diceva, ovvero dai rivolgimenti che, dalla fine del Cinquecento, stavano modificando gli assetti mondiali.

Il termine, si badi, aveva per Botero una connotazione più neutra che negativa, richiamando un mutamento, «o per accrescimento o per diminuzione o per miglioramento notabile, degli Stati». Occorreva la lente della contemporaneità per osservarlo e comprenderlo:

> Or, volendo noi l'alterazioni degli Stati da trenta o poco più o manco anni in qua avvenute descrivere, ogni ragion vuole che, dall'innesto della corona di Portogallo nella corona di Castiglia, come da cosa importantissima e delle più memorabili che da molti secoli in qua sia succeduta, cominciamo. (Botero, 2017, III: 5)

L'aggiornamento delle *Relazioni* prendeva così il suo avvio periodizzante dal 1580, non senza che l'autore avesse già illustrato i fatti nelle edizioni precedenti. Solo che adesso, al principio degli anni Dieci del XVII secolo, bisognava reinquadrarli a partire dalla prospettiva dell'effetto domino che l'annessione portoghese aveva innescato: si era di fronte al massimo dispiegamento dell'imperialismo asburgico e a una serie di rivolgimenti che, principiando dalla penisola iberica e dai suoi domini, si ripercuotevano in primo luogo sull'Europa lacerata dalle guerre di religione, quindi sull'intero mondo coloniale. Non a caso la parte quinta, che si conclude con il celebre, realistico e giustamente molto citato paragrafo sul numero dei cristiani nel mondo (*Del numero dei cristiani e delle altre nazioni quanto spetta alla relligione per l'universo*), è in prevalenza concentrata sulle Fiandre e sulla Francia, sulla Persia e sull'Impero ottomano, sul Siam e sull'Etiopia.

A valere, allora, è proprio la cifra comparativa insita nella prospettiva boteriana. Come già nel *De vestigiis catholicæ religionis*, nel *Delle cause della grandezza delle città*, in misura minore nel *Della ragion di Stato*, il pensatore piemontese era sensibile ai confronti tra assetti più o meno simili, e lo era soprattutto in chiave politica. Fu quindi forse tra i primi a veicolare in Europa, e certamente in Italia, l'immagine del Cile come '*Flandes indiano*'[7], probabilmente messa

[7] «Fiandre indiane».

in circolo da cronisti e *conquistadores*. Nel 1590 il viceré del Perù García Hurtado de Mendoza, che a metà del secolo era stato governatore del Cile, scrisse esattamente a Filippo II che:

> lo de Chile se ha convertido en guerra de Flandes, con que ha consumido los indios que había de paz y los vecinos que vivían en los pueblos con sus haciendas y está tan malquisto entre españoles y indios que el que en esta tierra comete delito quiere más que le envíen a las galeras que no a servir a Chile.[8] (Baraibar, 2013: 164)

Il Cinquecento non era nuovo a quel genere di paragoni, necessari a riportare a una dimensione familiare, comprensibile, animali, luoghi, consuetudini e fatti lontani. Il più celebre è forse quel riferimento alla Corsica ribattezzata 'mia India' dal gesuita Silvestro Landini (Prosperi, 1996: 551-555). Anche Botero non si sottraeva a quel tipo di similitudine: nelle *Relazioni* gli esempi si sprecano specie in chiave naturalistica –in Mauritania «tra l'altre bestie vi sono gli adimaini, animali grossi come asini ma di lana e di corna simili ai castroni»; in Colombia «pipistrelli grossi come quaglie» (Botero, 2015, I: 331, 399)– o culturale: «sì come con la lingua latina, araba e schiava si può andare per tutto il nostro emisfero, così con la varaa, cuzcana e messicana per tutto quasi il Mondo nuovo» (430), mentre nella *Relazione della Republica veneziana* i Paesi Bassi in rivolta sono chiamati senza mezzi termini le «Indie dell'Imperatore» (Botero, 1605: 24v). Fu quindi forse tra i primi a veicolare in Europa, e certamente in Italia, l'idea di un'America spagnola equiparabile, per fronti aperti e ribellismo endemico, alle Fiandre spagnole.

Se a fine XVI secolo l'area delle Americhe costituiva, per il Botero portavoce dell'idea dell'universalismo cattolico, un'immensa prateria da seminare, certo non senza difficoltà oggettive, già al principio del XVII quelle difficoltà emergevano in tutta la loro carica politica. La valle di Arauco, in Cile, risultava «piena di popolo oltramodo fiero e bravo sì che non ha né di mettersi in arme contra gli Spagnuoli né di continuar la guerra per quaranta e più anni dubitato: ribellossi alla corona di Spagna quasi ne' medesimi tempi che si ribellò l'Olanda e con pari ostinazione ha la pace aborrito» (Botero, 2017, III: 269). La sottolineatura acuta della coincidenza, il parallelo fra gli Araucani e i ribelli delle Province Unite, è il tipo di dato che distanzia il contenuto delle *Relazioni* dalla mera cronaca o dalla piattezza delle storie universali più compilative, e le trasforma in un trattato politico mondiale, ancorché tutt'altro che privo di giudizi e pregiudizi. Pur se, secondo Botero, dalla parte sbagliata, cileni e olandesi meritavano il rispetto dovuto ai coraggiosi e ai combattenti valorosi, mentre gli spagnoli avevano commesso in entrambi i casi gravi errori di valutazione:

> Cosa molto male intesa è il dare occasione ai tuoi sudditi di sollevarsi, ma pessima cosa è il governarsi con loro in modo ch'essi conoscano le loro forze e

[8] «La situazione in Cile si è trasformata nella guerra delle Fiandre, conciosia che ha logorato gli indigeni che vivevano in pace e i popoli vicini che abitavano nei loro villaggi con le loro fattorie, e c'è tanto astio tra spagnoli e indigeni che chi commette delitto in questa terra preferisce essere inviato alle galere piuttosto che a servire in Cile».Ringrazio vivamente Paolo Broggio per questa segnalazione documentaria. Lo stesso Broggio mi comunica che nella *Crónica del Reino de Chile* di Mariño de Lobera (1593), al cap. 34, narrando un episodio accaduto nel 1551, l'autore scrive: «Diré aquí la causa de haberse llamado esta tierra los Estados; y fue que al pasar por ella los españoles dijo Jerónimo de Alderete: "Señores míos, bien podemos llamar a esta tierra los Estados de Flandes y Alemania", y refiriéndose este dicho al gobernador, dijo él así: "Llámense los Estados de Arauco y Tucapel", y con este nombre se han quedado hasta hoy» («Dirò qui il motivo per cui questa terra è stata chiamata ‹gli Stati› e fu perché passando per essa gli spagnoli, Jeronimo de Alderete disse loro: "Signori miei, ben possiamo chiamare questa terra gli Stati di Fiandra e Alemagna" e, riferita questa frase al governatore, egli rispose così: "Si chiamano gli Stati di Arauco e Tucapel" e tale nome è rimasto fino a oggi») (Baraibar, 2013: 164). La comparazione, però, in quel caso, era giocata su motivi naturalistici e non poteva certo riferirsi alla futura ribellione fiamminga.

> che nell'arme, con la lunghezza della guerra, s'addestrino [...]. Or, con la continuazione della guerra gli Araucani, divenuti guerrieri, non si sono della difesa contentati ma, assaltando or di qua or di là le colonie spagnuole, ne hanno buona parte distrutto. (Botero, 2017, III: 269)

I terremoti degli anni Sessanta del Cinquecento avevano contributo a rovinare altre floride città ma era ormai chiaro che l'instabilità maggiore era causata dal ribellismo permanente: «Alla fama poi delle vittorie degli Araucani conseguite et all'essempio loro si sono rivoltati altri popoli e paesi confederatisi con essi hanno dato più che molto da fare ai viceré del Perù e ai castigliani» (Botero, 2017, III: 270). L'assassinio del vicerè del Perù Martín García Óñez de Loyola, già governatore del Cile (1592), avvenuto durante la battaglia di Curalaba del 24 dicembre 1598, aveva dato inizio a una guerra interna senza fine, costosissima, impossibile da vincere con le truppe, le risorse e le capacità spagnole in loco «tanta è la fortezza dei siti, tanta la ferocia, tanta la moltitudine di quei popoli» (Botero, 2017, III: 270). Il testimone Botero sapeva, per averlo sentito a corte a Valladolid, che agli insorti Araucani era stato concesso un territorio; non sapeva però se essi avessero accettato la proposta: «Non si è sino ora inteso ciò che quei barbari abbino a sì fatta proposta risposta» (271).

Quanto ai 'Brasili', cui nella sezione finale sono dedicate poche pagine (scarsità di notizie fresche?), essi avevano confinato in apposite riserve le popolazioni indigene ritenute più feroci, quali i Tupinambà e i Tupiniquins, che ormai vivevano isolati ma non lontano dal mare da «molte migliara d'anni» (Botero, 2017, III: 271). La notazione serve per dire che si trattava di «gente barbarissima, senza umanità, senza leggi e costumi» (271), per lo più cannibale, così insidiosa da impedire ai portoghesi di controllare la zona di Bahia e di Porto Seguro. Il rischio che la colonia «si desolasse» era elevato ma la vicenda personale di Álvaro Ruiz, «un portoghese onorato e ricco» che trattò la pace con gli indios Gaimuri e acquistò la loro confidenza, interviene a mostrare come anche i popoli più fieri si andassero «tuttavia più e più addomesticando» (272-273). L'esempio di Ruiz, unito a quello di un «converso dei gesuiti» (273) rimasto anonimo (sul quale: Mattos Cárdenas, 2017), propagatore della fede cristiana presso gli Iley di Bahia, pare a Botero sintomatico di come il governo asburgico, puntando sulla misura, potesse ottenere migliori risultati:

> 'l Re Catolico, per spianar ogni difficoltà e stabilir la quiete di quello Stato, ha ordinato che non si muovan più l'arme né si faccia guerra a quei popoli né si usi con loro forza o violenza come si usava prima; anzi, che si faccia ogni cosa per assicurarli e affezionarli alla pace...perché, sendo la guerra cosa violenta e piena di crudeltà e d'infinite sceleranze, è molto più atta a essacerbare e inasprire più e più quelle genti, inclinate senz'altro alla fierezza e alla crudeltà, che a moderarle e a renderle di disciplina e di umanità capaci. (Botero, 2017, III: 275)

Il pacifismo boteriano, sia chiaro, è contrassegnato dal più pragmatico utilitarismo; serve, a suo dire, a favorire la penetrazione del cristianesimo e a mantenere inerte un possibile fronte di guerriglia nell'immenso e già intaccato impero degli Austrias.

Quanto può servire il parallelo fra Cile e Brasile per indagare quella certa osmosi tra imperialismo spagnolo e portoghese evidenziata da Sanjay Subrahmanyam in *Mondi connessi* (Subrahmanyam, 2014: 63-89)? La spiccata preferenza manifestata dall'ex gesuita per i portoghesi, intrepidi pre-

cursori delle esplorazioni del globo, e, d'altro canto, la sua aderenza ideologica al progetto politico-confessionale della monarchia asburgica, spingono a considerare semmai le *Relazioni* una delle fucine storiografiche della sostanziale differenza fra i due imperialismi. Ma non sfuggono a Botero le necessarie fusioni di metodi e uomini dettate dalle contingenze istituzionali ed economiche dell'unione. Né sfugge, sul piano della lettura contemporanea degli assetti, la capacità e soprattutto la volontà di conferire a tutti i popoli, anche ai più 'incivili' nella visione europea delle cose, un posto politico determinante e sempre incisivo, indipendentemente dalla distanza geografica, dal grado di interazione con le colonie, dall'entità della penetrazione missionaria. Basti qui un cenno al serbatoio degli schiavi africani deportati dalla Guinea, dal Congo e dall'Angola:

> Questi, per esser usi nella patria loro alla povertà e al disagio, e per non patir ciò nei paesi dell'America,…moltiplicano senza fine...e i padroni loro a tutto lor potere questa moltiplicazione molto più che la conversione favoriscono [...]. Ma crescono talmente che in molti luoghi, ribellandosi come già facevano ai tempi dei Romani gli schiavi, danno a che fare agli Spagnoli. (Botero, 2017, III: 331)

In poche righe sono condensati il dato storico, l'ammirazione di Botero per le popolazioni numerose, la convenienza degli schiavisti, il pericolo di insurrezioni alla Spartaco.

Preme dunque far osservare che le *Relazioni universali*, a dispetto della loro mole, della loro costruzione sincretica e del ruolo che indiscutibilmente ebbero nell'istruzione delle élite europee del Seicento, hanno perso nei secoli il valore di testimonianza culturale che altri testi del genere ebbero, a esempio le *Décadas* di João de Barros. Le motivazioni riposano in più fattori, a partire dall'inesorabile rischio di invecchiamento delle sinossi contemporanee e dal confino cui, dall'Illuminismo in poi, è stata relegata la trattatistica politica che possiamo definire barocca. Ciò non toglie che, se la storiografia giustamente individua nel XVI secolo il momento cruciale dell'avvio della globalizzazione –già così per Braudel, del resto– il XVII deve tornare a essere terreno d'indagine circa i processi culturali di assimilazione o di allontanamento (si pensi al caso del Giappone negli anni Quaranta) fra le matrici europee e le esperienze maturate nel mondo. Le 'alterazioni' descritte e percepite già dal finire del Cinquecento sono giocoforza prodromiche di quelle di metà Seicento, ormai studiate appieno nelle loro interazioni transoceaniche. Di tali connessioni si deve far tesoro non solo per porre in risalto i tempi dell'incubazione dei processi storici, ma per valutare appieno e su larga scala le dinamiche delle relazioni internazionali messe in atto a partire da allora.

Il resto del mondo

L'America dei primi anni Dieci del XVII secolo era solo uno dei punti critici. A squassarsi, come Botero aveva iniziato a percepire durante gli anni trascorsi a Valladolid, era tutto il sistema imperiale spagnolo. Perciò, come dichiarò circa l'aggiornamento delle *Relazioni*,

> al presente a scrivere la quinta parte mi son mosso, nella quale, senza uscir di questa inclita corte, io ho dato una scorsa a tutto il mondo et in esso le alterazioni degli Stati che da trenta o poco più anni in qua sono avvenute e le loro cagioni compreso e notato. (Botero, 2017, III: 4)

Si tratta ancora di un lavoro compiuto a tavolino, ma avvalorato da due elementi: l'esperienza del soggiorno spagnolo del triennio 1603-1606 e, a esso conseguente, l'ulteriore rete di contatti e informazioni che Botero poté trarne avendo più che mai, com'egli stesso dichiara nella dedica a Carlo Emanuele I, amici e conoscenti che da Milano e da Madrid gli somministravano fonti e notizie d'ambasciata. Usciti *I capitani* nel 1607, la stesura di questa sezione dovette impegnarlo almeno fino al 1611 permettendogli di tenere conto di eventi cruciali, come l'assassinio di Enrico IV di Borbone, e di intravvedere il cambio di rotta del duca di Savoia dall'alleanza spagnola a quella francese. Morto nel 1617, quasi fino all'ultimo egli attese dunque a leggere e a studiare e a osservare le tessere del mosaico globale riposizionarsi sullo scacchiere globale generando effetti su effetti.

L'impianto resta, sostanzialmente, quello delle precedenti *Relazioni* –Europa, Asia, Africa e America– ma si tratta non di tutto e di tutti i paesi, bensì solo di quelli in cui era accaduto qualcosa di politicamente o confessionalmente rilevante. Pulsano così, tra le pagine, le zone critiche del primo Seicento, a cominciare dall'amato Portogallo spagnolizzato e dalla Spagna stessa: il primo cruccio di Botero analista politico risiede, non a caso, nel problema della cacciata dei mori, affrontato di petto sin dalle prime parole –«Un'altra alterazione è seguita in Spagna, importantissima» (Botero, 2017, III: 75)– e con estrema acutezza. Vero che già Carlo V aveva indotto i *morischi* di Valenza a convertirsi 'per cagion di Stato' e aveva ben operato. Tuttavia i numeri della nuova diaspora forzata risultavano spaventosamente eccessivi e preoccupanti. L'autore del *Delle cause* non poteva non allarmarsi di fronte a una strategia di spopolamento programmata e metodica, e non poteva non dirlo sia conferendo personalmente sul punto con il duca di Lerma (invano) sia scrivendolo nelle sue riflessioni ultime col probabile intento di pubblicarle e comunque ben conscio della necessità di storicizzare (e denunciare) un evento di tale portata (Pomara Savarino, 2017: 42-45).

La Spagna si stava avviando verso un destino malsicuro, fiaccando l'economia interna e subendo attacchi mortali dalle sue periferie. Il capitolo sulle Fiandre è, in tal senso, fra i più densi e intuitivi. Al solito Botero attinge da altri autori –in tal caso dal fitto trattato militare di Pompeo Giustiniani *Delle guerre di Fiandra* del 1609– ma sempre alla sua maniera: il testo è letto, assimilato, digerito e citato alla lettera solo in alcuni punti, riassunto per nomi e luoghi e fatti salienti. Vari sono pure i rimandi ai *Capitani* («Il Farnese […] descritto particolarmente da noi nella sua vita» Botero, 2017, III: 111) e alle informazioni dirette, ricavate per esempio dalle conversazioni con il generale Ambrogio Spinola, ma prevale comunque il pensiero analitico maturato *ex post*. Ne derivano frasi efficaci sulle cittadelle, le quali «se tu non sei padrone della campagna, d'altro non servono che di prigioni o di gabbie a tempo» (89), e specialmente sui sistemi politici coinvolti. Se da un lato l'aristocrazia vallona aveva guardato con sospetto a Gugliemo d'Orange temendo da parte sua «il giuoco che i tiranni ai nobili et ai signori d'importanza far sogliono» (103), dall'altro, alla fine, gli olandesi avevano scelto di tassarsi pesantemente pur di lottare per la propria indipendenza.

Anche la Francia, già biasimato teatro delle guerre di religione nelle *Relazioni* cinquecentesche, occupa un'ampia porzione di spazio e viene, anzi, appena dopo il Portogallo e prima della Spagna nella sequenza dei luoghi critici. Posto che Botero si continuava a interrogare sull'efficacia della Lega cattolica –«cotal lega fu forse necessaria (di che io non voglio disputare)» (23)– l'ascesa al potere di Enrico IV restava uno dei perni della sua contemporaneità, e la descrizione dell'affermazione del Borbone apre a varie considerazioni di massima: sulla

grandezza di alcuni sovrani («Gli uomini prudenti non fallano o fallano in grosso» (39); sul modo nuovo di combattere, per lo più guerre di posizione e di logoramento, con conseguente demitizzazione del fatto d'arme e della storiografia: nelle «guerre dei tempi nostri [...], perché vi si adopra più la zappa che la spada, consumano più il villano che il soldato, e l'istorie moderne sono di poco diletto a chi legge per la rarità delle battaglie e de' fatti d'arme che ne' nostri tempi avvengono» (55). Infine, sul problema della frontiera del ducato di Savoia, attore della guerra di Provenza per via della politica spregiudicata di Carlo Emanuele.

Mentre la Spagna perdeva pezzi, l'Inghilterra si era assicurata la Scozia e la Francia, sul piano internazionale, andava consolidando la propria forza espansionistica. L'esempio è dato da una pagina spesso trascurata della storia moderna europea, eppure già presente a Botero sin dalle prime *Relazioni*. Si tratta della successione al ducato di Jülich e Kleve tratteggiata con dettagliato acume in questa parte quinta. Intanto quelli erano «feudi dell'Impero» (138) e come tali erano stati trattati da Carlo V; il quale, nell'assoggettarli, aveva asserito di essersi mosso «per ragione di Stato», pur suscitando le perplessità di un cortigiano: «che bestia è, disse il gentiluomo, questa ragione di Stato?» (140) riporta Botero con una punta di comica civetteria. Nessuno meglio di lui, a inizio Seicento, poteva osservare che la legittima giurisdizione imperiale era stata messa a repentaglio dalla lungimiranza di Enrico IV e che solo l'assassinio di quest'ultimo aveva impedito un drastico cambio di assetto in quegli spazi.

E nessuno meglio di lui poteva cogliere –in ciò sintonico con Paolo Sarpi che a ruota avrebbe scritto pagine memorabili sull'Europa orientale– i prodromi della futura Guerra dei Trent'anni, scoppiata un anno dopo la sua morte. Scrive a proposito dell'Ungheria e della Boemia:

> Diciamo dunque che gli Stati mancano ordinariamente per l'alterazione degli ordini e delle usanze antiche imperocché, sì come le leggi e gl'instituti che la ragione ha introdotto in un regno e l'esperienza ha appruovato gli danno stabilimento e fermezza, così la loro *ismuovitura* o rilassatura deboli e infermi e quasi corpi che per rivoluzione di nervi siano paralitici di senso li rende. (156)

Oltre all'interesse linguistico del brano, in cui 'rivoluzione' ricalca esattamente l'accezione scientifica, galileiana, di movimento (Koselleck, 1986: 55-72; Bizzocchi, 2002: 103), è l'idea che ogni rivolgimento di quel tipo sia potenzialmente negativo a fare di questa sezione, e di tutta la parte quinta, un monito conservatore all'Europa e al mondo. L''ismuovitura' –concetto quasi cortigiano– implicava l'avvio di un moto inarrestabile e pericoloso, e oltretutto contagioso:

> Il Re Catolico ha ben pruovato di quanto pregiudizio sia la continuazione della guerra ne' Paesi Bassi poiché con essa i popoli di Olanda e di Zelanda, che per l'addietro uso o notizia alcuna di guerra non avevano, sono diventati de' più guerrieri e più battaglievoli d'Europa, et il medesimo è avvenuto nel Cile. (Botero, 2017, III: 162)

Ecco ritornare il paragone calzante di cui si parlava in precedenza: il Cile squassato dalle rivolte endemiche degli Araucani continuava a non essere diverso, in quell'ottica già perfettamente globale, dalle Fiandre sfuggite di mano o dall'Ungheria che minacciava scompensi confessionali. Ma tutta la lettura della parte quinta, basata appunto sull'esame degli spazi alterati o in via

di mutamento, offre frequenti paralleli espliciti e impliciti, prevedibili e assai meno. Nulla di più delicato si riscontrava, ovunque, dei rapporti fra dominanti e dominati, fra popoli lontani o vicini tra loro, se non direttamente confinanti: «i Lituani la grandezza dei Polacchi, come i Portoghesi quella dei Castigliani, non amavano» (178) e perciò le mire dei primi incontravano una battuta d'arresto, provocando fra l'altro l'intervento di Russia e Svezia in area sarmatica, mentre l'insofferenza dei secondi era più che palpabile (rendendo quasi prevedibile la rivoluzione secessionista del 1640). Talora la storia era modellata da grandi personalità, e allora persino Francia e Giappone avevano qualcosa in comune, a esempio un *leader* politico come «Daifuzama, personaggio che per stabilire il suo imperio molto nell'arte della pace intende [...] par molto a Enrico IV re di Francia, del quale egli è stato quasi contemporaneo, nella maniera di reggere e di governare i suoi vassalli» (233-234).

Il fatto stesso che rivolte, ribellioni, cambi di dominazione, stravolgimenti costituzionali riguardino l'intero pianeta è sintomatico di un'instabilità generale che ha a che vedere con le logiche brutali del potere e dell'economia, le une condizionate dalle altre e su scala sempre più vasta. I primi anni del Seicento, dopo le forti spinte imperialiste del XVI secolo, appaiono a Botero più instabili e favorevoli alla riacutizzazione dei conflitti interregionali e interreligiosi. Parte essenziale ricopriva il Gran Turco nel suo immenso e incombente dilatarsi. Proprio le nuove dall'Est e dal bacino del Mediterraneo mantengono intatto il suo ruolo anche in questa scrittura seicentesca, senza però che all'Impero ottomano venga riservato un paragrafo a sé stante. I Turchi semmai sono insieme ago della bilancia e bersaglio nelle steppe dell'Europa orientale e settentrionale, dove polacchi, svedesi e soprattutto russi combattono per la propria affermazione; e subiscono pressioni inusitate da parte dell'Iran e dei Tartari nuovamente aggressivi verso Ovest. Avendo per le mani le *Relaciones de don Juan de Persia dirigidas a la Magestad Catholica de don Philippe III* edite a Valladolid nel 1604, Botero si era fatto l'idea di un progressivo ammorbidimento della potenza turca per via di «cause morali e politiche», e però si era vieppiù reso conto della solidità ideologica dell'Impero ottomano:

> La vera cagione della grandezza dei Turchi si è quella per la quale Santo Agostino scrive che Dio prosperò la repubblica romana e all'imperio di una buona parte del mondo la condusse, cioè le virtù morali delle quali essa risplendette, perché i Turchi sono ordinariamente limosinieri, fondatori d'ospitali e d'ampi casamenti ove riparano per tre giorni viandanti d'ogni relligione; venerano il nome di Dio e l'hanno assiduamente in bocca; detestano estremamente la bestemmia. (320)

A tale sofisticato grado di istituzionalizzazione pari a quello della sfera cattolica corrispondeva l'infiacchirsi del temutissimo esercito. Di contro l'Iran, raccontato da Juan de Persia o dal medico ferrarese Giovan Tommaso Minadoi, pur se percorso da faide fratricide tra gli scià e tra i governatori delle province, sfogava la sua aggressività in un caleidoscopio di guerre intestine e di attacchi all'Anatolia spesso vittoriosi, il che a più riprese suscitava «in Constantinopoli non picciola confusione e tristezza» (198).

Per una capitale secolare in lento declino, le steppe caucasiche brulicavano di nuovo, come nel Medioevo, di Tartari scalpitanti. Era il tempo del Gran Mogol Akbar il Grande, «prencipe intendentissimo della ragion di Stato», uomo di natura eccezionale («mangiava poco e ben poca carne; dormiva pochissimo [...]. Era di tanta memoria che il nome di tutti i suoi elefanti

–che erano quattro o cinque mila– sapeva»: 202), e la menzione delle sue imprese apre le porte ai rivolgimenti dell'Asia, non meno impressionanti di quelli europei. Avvalendosi del *Viaggio dell'Indie Orientali di Gasparo Balbi, gioielliero venetiano del 1590, Botero torna con la penna in Birmania e in Cambogia per raccontare di lotte sanguinosissime nelle quali furono implicati gli olandesi e specialmente i portoghesi (*«Dicevan [...] costoro che de' Portoghesi fidar non si doveva perché erano uomini che, dove una volta il piede mettevano, no'l ritraevano mai più»: 213) secondo dinamiche tali da smuovere l'intero Oceano indiano, dall'Arabia a Goa, e da favorire, come ben mostrano fra gli altri gli studi recenti di Marcocci, l'incontro feroce e indagatore tra due e più civiltà. In tal caso l'eroe è Filipe di Brito, gli echi delle cui azioni impressionarono Botero vivamente. Olandesi e portoghesi –i ribelli antispagnoli– in quegli anni rivaleggiavano anche nella penisola malese e nelle Molucche, garantendo un certo margine di penetrazione e azione ai gesuiti che, anche in queste *Relazioni*, meritano più d'un attestato di stima.

Una parentesi di sospensione, nella narrazione tesa e grave delle pagine in oggetto, è garantita dalla Cina e dal Giappone, all'epoca relativamente quieti. Diverso, e più simile a quello europeo, era invece il panorama africano. Si parte dai regni marocchini dello Sceriffo, in quegli anni permeati dal contatto con gli spagnoli, e si passa alla Guinea e alla Sierra Leone, entrambe non prive di «qualche novità» e perciò descritte più diffusamente che nelle precedenti *Relazioni* (Botero, 2015, I: 322-324) sulla falsariga del testo di un portoghese nativo di Capo Verde, il *Tratado breve dos rios de Guiné do Cabo-Verde desde do rio de Sanega* di André Álvares de Almada (1594). Rivalità fra re e tribù diversi, sovrabbondanza di merci e di schiavi, penetrazione lusitana così come in Angola costituiscono i punti fermi dell'analisi boteriana dell'Africa nera, con la consueta attenzione per la conversione al cristianesimo di alcuni sovrani e per le risorse minerarie. Il tutto si condensava nell'Etiopia d'inizio Seicento, non più la terra mitica del mitico Prete Gianni, bensì l'Impero del Negus lacerato anch'esso dalle pressioni esterne –Turchi e Arabi minacciosi– e dalle lotte intestine: è raccontata, non è chiaro sulla base di quali resoconti (tuttavia recentissimi e per lo più di matrice francescana), la storia dell'ascesa al potere del generale Sellasié stroncata dagli uomini del negus Yaqob I a sua volta soppiantato da Susenyo, proclamato imperatore nel 1606 col nome di Malac Sagad III. Alla fine, nell'instabilità anche confessionale dell'area, i portoghesi avevano ancora buon gioco, a differenza degli spagnoli con gli Araucani.

Bibliografía

ARNALDI DI BALME, C., in pubblicazione. *Da Parigi a Torino. Influenze francesi nel balletto di corte e nelle feste sabaude all'epoca di Cristina di Francia*, in M. McGowan, M.E. Shewring, M. Zefferino (a cura di), *The Role of Courtly Spectacle in the Politics of the House of Savoy*, Turnhout, Brepols.

BÉNAT TACHOT, L. e GRUZINSKI, S., 2001. *Passeurs culturales. Mécanismes de métissage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

BENZONI, M.M., 2010. "Fra storia e letteratura. Il Messico negli studi di Aldo Albònico", in M.M. Benzoni, A.M. González Luna C. (a cura di), *Milano e il Messico. Dimensioni e figure di un incontro a distanza dal Rinascimento alla globalizzazione*, Milano, Jaca Book, pp. 241-275.

---, 2012. *Americhe e modernità. Un itinerario fra storia e storiografia dal 1492 ad oggi*, Milano, FrancoAngeli.

---, 2015. «Il mondo più picciolo». America spagnola e mondializzazione iberica all'Ambrosiana, in M. Catto e G. Signorotto (a cura di), *Milano, l'Ambrosiana e la conoscenza dei nuovi mondi (secoli XVII-XVIII)*, «Studia Borromaica», Milano, Biblioteca Ambrosiana, pp. 177-207.

BIZZOCCHI, R., 2002. *Guida allo studio della storia moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

BOTERO, G., *Relazione della republica veneziana di Giovanni Botero, Benese, al Serenissimo Prencipe et all'Illustrissimo et Eccellentissimo Senato di Venezia, con un Discorso intorno allo Stato della Chiesa*, appresso Giorgio Varisco, in Venezia 1605.

---, 2015-2017. *Le relazioni universali*, a cura di B. A. Raviola, 3 voll., Torino, Nino Aragno Editore.

---, 2016. *Delle cause della grandezza delle città*, a cura di C. Oreglia, Torino, Nino Aragno Editore.

BROGGIO, P., GUARNIERI CALÒ CARDUCCI, L. e MERLUZZI, M. (a cura di), 2017. *Europa e America allo specchio. Studi per Francesca Cantù*, Roma, Viella.

CANALE CAMA, F., FENIELLO, A. e MASCILLI MIGLIORINI, L., 2019. *Storia del mondo. Dall'anno 1000 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Laterza.

CATTO, M., 2015. "La Cina nelle *Relazioni universali* di Giovanni Botero tra religione, civiltà e ragione", in M. Catto e G. Signorotto (a cura di), *Milano, l'Ambrosiana e la conoscenza dei nuovi mondi (secoli XVII-XVIII)*, «Studia Borromaica», Milano, Biblioteca Ambrosiana, pp. 307-333.

CONRAD, S., [2013] 2018. *Storia globale. Un'introduzione,* Roma, Carocci.

DE ACOSTA, J., 1984-1987. *De Procuranda Indorum Salute*, 2 voll., Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Madrid, vol. I, *Pacificación y Colonización*, a cura di L. Pereña, V. Abril, C. Baciero, A. García, D. Ramos, J. Barrientos e F. Maseda.

DESCENDRE, R., 2009. *L'*État *du monde. Giovanni Botero entre Raison d'*État *et géopolitique*, Genève, Droz.

DI FIORE, L. e MERIGGI, M., 2011. *World History. Le nuove rotte della storia,* Roma-Bari, Laterza.

Ferretti, G., 1992. "Sull'idea di civiltà in Botero", in A.E. Baldini (a cura di), *Botero e la 'Ragion di Stato'. Atti del convegno in memoria di Luigi Firpo (Torino, 8-10 marzo 1990)*, Firenze, Olschki, pp. 221-240.

Ferro, R., 2016. "«Se le lettere fussero alate come son le parole a detta d'Omero». Giovanni Battista Strozzi il Giovane e la cultura letteraria di Federico Borromeo", in C. Carminati, P. Procaccioli, E. Russo e C. Viola (a cura di), *ARCHILET. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, Verona, QuiEdit.

Giuliani, M., 2007. *Il vescovo filosofo. Federico Borromeo e* I sacri ragionamenti, Firenze, Olschki.

---, 2018. "Schiavitù dell'anima e «perfettione dell'universo»: un 'viaggio' nella predicazione di Federico Borromeo fra Roma, Milano e Mondi Nuovi", in E. Colombo, M. Massimi, A. Rocca e C. Zeron (a cura di), *Schiavitù del corpo e schiavitù dell'anima. Chiesa, potere politico e schiavitù tra Atlantico e Mediterraneo (sec. XVI-XVIII)*, «Studia Borromaica», Milano, Biblioteca Ambrosiana, pp. 223-246.

Grillo, P., 2019. *Le porte del mondo. L'Europa e la globalizzazione medievale*, Milano, Mondadori.

Gruzinski, S., 2004. *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Paris, La Martinière.

---, 2018. *La macchina del tempo. Quando l'Europa ha iniziato a scrivere la storia del mondo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, traduzione italiana di M.M. Benzoni (I ed. or. *La machine à remonter le temps. Quand l'Europe s'est mise* à écrire *l'histoire du monde*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2017).

Guarnieri Calò Carducci, L., 2017. "«Sotto un altro cielo». La considerazione del clima nella formazione di una coscienza creola nel Perù del XVII secolo", in P. Broggio, L. Guarnieri Calò Carducci e M. Merluzzi (a cura di), *Europa e America allo specchio. Studi per Francesca Cantù*, Roma, Viella, pp. 293-315.

Iannuzzi, I., 2016. "La diplomazia della cultura: Pietro Martire di Anghiera, un umanista italiano al servizio dei Re Cattolici", in E. Plebani, E. Valeri e P. Volpini (a cura di), *Diplomazie. Linguaggi, negoziati e ambasciatori fra XV e XVI secolo*, Milano, FrancoAngeli, pp. 85-113.

Koselleck, R., 1986. *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti.

Magnaghi, A., 1906. *Le "Relazioni universali" di Giovanni Botero e le origini della statistica e dell'antropogeografia*, Torino, Clausen.

Maravall, J.A., [1972] 1991. *Stato moderno e mentalità sociale*, 2 voll., Bologna, il Mulino.

Marcocci, G., 2016. *Indios, cinesi e falsari. Le storie del mondo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza.

Massimi, M., 2015. *Nessi tra l'America Latina e Milano. Un «Nuovo Mondo» tra realtà e immaginazione*, in M. Catto e G. Signorotto (a cura di), *Milano, l'Ambrosiana e la conoscenza dei nuovi mondi (secoli XVII-XVIII)*, «Studia Borromaica», Milano, Biblioteca Ambrosiana, pp. 209-249.

Mattos Cárdenas, L., 2017. "El hermano jesuita Gonzalo Ruiz (1551-1618). Apuntes para una biografía", in Broggio, Guarnieri Calò Carducci, Merluzzi (a cura di), *Europa e America allo specchio*, cit., pp. 377-395.

PICHETTO, M.T., 1992. "Le 'Relazioni universali' come fonte per la letteratura utopica nel Seicento", in A.E. Baldini (a cura di), *Botero e la 'Ragion di Stato'. Atti del convegno in memoria di Luigi Firpo (Torino, 8-10 marzo 1990)*, Firenze, Olschki, pp. 185-200.

---, 2018. "Giovanni Botero. Dalla *Ragion di Stato* alle *Relazioni universali*", in B.A. Raviola (a cura di), *Boteriana I. Giovanni Botero a 400 anni dalla sua scomparsa*, Torino, Associazione Culturale Amici di Bene -Nino Aragno Editore, pp. 99-121.

POMARA SAVERINO, B., 2017. *Rifugiati. I moriscos e l'Italia*, Firenze, Firenze University Press.

PROSPERI, A., 1996. *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi.

RAMUSIO, G.B., 1978-1988. *Navigazioni e viaggi*, a cura di M. Milanesi, 6 voll., Torino, Einaudi.

RAVIOLA, B.A., 2015-2017. *Le* Relazioni universali *di Giovanni Botero. Un viaggio politico nel mondo moderno*, in G. Botero, *Le relazioni universali*, a cura di B. A. Raviola, 3 voll., Torino, Nino Aragno Editore, vol. I, pp. XXVII-XCII.

---, *Ultimo giro*, ivi, vol. III, pp. VII-XXXV.

---, 2017. "«Non si ha molta notizia di questi paesi»: las *Relaciones universales* de Giovanni Botero entre historia contemporánea, catolicismo y visión global del mundo conocido (siglos XVI-XVII)", in G. Ciapelli, V. Nider (a cura di), *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, Trento, Università degli Studi di Trento, pp. 673-686.

REINHARD, W., [1999] 2001. *Storia del potere politico in Europa*, Bologna, il Mulino.

ROMEO, R., 1989. *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza.

RUBIÉS, J.-P., 2015. 'Nuovo Mondo e nuovi mondi: ritorno alla questione dell'impatto culturale', in Catto, Signorotto (a cura di), *Milano, l'Ambrosiana e la conoscenza dei nuovi mondi*, cit., pp. 9-41.

SUBRAHMANYAM, S., 2014. *Mondi connessi. La storia oltre l'eurocentrismo (secoli XVI-XVIII)*, a cura di G. Marcocci, Roma, Carocci.

TORTAROLO, E., 2017. "From the Pilgrim Fathers to the Founding Fathers: Italy and America", in W.J. Connell e S. G. Pugliese (a cura di), *The Routledge History of Italian Americans*, New York, Routledge, pp. 42-53.

TRACE, J.R., 2017. *Giovanni Botero and English Political Tought*, PhD Thesis, St. Catharine's College, September 2017.

VISCEGLIA, M.A., 2018. *La Roma dei papi. La corte e la politica internazionale (secoli XV-XVII)*, a cura di E. Valeri e P. Volpini, Roma, Viella.

VIDAL, S., 2016. *La historiografía italiana en el tardo-Renacimiento*, Miño y Dávila Editores, Buenos Aires.

ZEMON DAVIES, N., [2006] 2008. *La doppia vita di Leone l'Africano*, Roma-Bari, Laterza (I ed. or. *Trickster Travels: A Sixteenth-Century Muslim between Worlds*, Hill and Wang, New York 2006).

OFELIA HUAMANCHUMO DE LA CUBA
Universität Augsburg

Las 'Indias de por acá' en el discurso italiano de la época de la Contrarreforma

Las Indias americanas: plurilingüismo y superstición

Desde el momento en que el Imperio Español acometió la tarea de expandir sus territorios por el Oriente llevando la religión católica se vio confrontado con poblaciones de otras culturas, a las que, en un primer paso, asumió según modelos de saber europeos; no obstante, al llegar a América los españoles experimentaron un enfrentamiento pragmático con realidades bastante distintas a las que hasta ese entonces se conocían, por ello se vieron en la obligación de replantearse los parámetros de sus propios sistemas de conocimiento y de creencias. Se trataba de lugares con abundancia de lenguas y dialectos, y donde reinaba el politeísmo y la superstición.

Para el caso de la evangelización y las tareas de catequización, la Iglesia Católica entendió muy pronto que lo mejor era optar por instruir a los neófitos, en cuanto a las cuestiones religiosas, en sus propias lenguas y no de manera innecesaria en latín. De ahí que se siguiera lo que ya en la época de la Reconquista se practicó: adoctrinar en otras lenguas distintas a la latina, la cual, por cierto, luego del Concilio de Trento (1545–1563) siguió manteniendo un estatus especial como *lingua sacra* de la Sagrada Escritura, como lengua de la liturgia y de la misa, como lengua universal, como lengua de defensa contra toda herejía y como garantizadora de la continuidad y la identidad de la Iglesia, todo ello a pesar de que ya se había empezado a traducir la Biblia a otras lenguas y se daba misa en otros idiomas (Oesterreicher, 2003: 427). En el sur de España, por ejemplo, hacia finales del siglo XV, se había incentivado a los sacerdotes a aprender la lengua árabe para poder acercarse a los infieles; es el caso del primer arzobispo de Granada, Hernando de Talavera, quien encargó que se escribiera una gramática del árabe granadino, un diccionario árabe–castellano, y que se tradujera un catecismo y confesionario al árabe (Zwartjes, 2000: 2).

Para el caso de la catequización en América, muy pronto se publicaron muchas *Gramáticas* y *Artes* de lenguas amerindias que llevaban como anexo textos religiosos: oraciones, confesionarios, misales; entre ellas, *Arte de la lengua general de los indios de los Reynos del Perú* [Domingo Santo Thomas, 1560]; *Arte y vocabvlario en la lengua general del Perv, llamada quichua*

[Anónimo, 1586]; *Gramatica y arte de la lengva general de todo el Perú, llamada Qquichua, o lengua del Inca* [Diego González Holguín, 1607]; *Vocabulario de la lengua Aymara* [Bertonio Ludovico, 1612]; *Arte de la lengua yunga* [Fernando de la Carrera, 1644].

Por otra parte, en un afán por comprender las creencias prehispánicas se produjeron obras que intentaban describir esos mundos nuevos, y que debían servir para la lucha contra las idolatrías, como la obra del jurista Polo de Ondegardo *Notables daños de no guardar a los indios sus fueros* [1571], que contribuyó al conocimiento de las culturas andinas; así como la obra de otros cronistas —Cristóbal de Albornoz, Cristóbal de Molina, Guaman Poma—, en especial, la del jesuita José de Acosta, para quien las Indias occidentales, según Pagden, un estudioso de su obra, eran el lugar ideal para prepararse a catequizar en otros lugares herejes, incluyendo Europa:

> Acosta creía —y muchos de quienes lo leyeron compartían su creencia— que América era un laboratorio para estudiar al hombre no-cristiano, y las lecciones que se aprendían ahí eran aplicables a otras regiones en la India y China, en 'Etiopía', incluso en la montañas de Calabria y Granada (Pagden, 1982: 150)[1].

A un nivel más reducido, debido a su carácter no público, también se dio entre los funcionarios civiles y religiosos que iban llegando a América el fenómeno de informar a través de cartas, misivas y epístolas a las autoridades, o a las instancias superiores, sobre el estado de cosas en los territorios por evangelizar o que ya estaban en ese proceso. En esa dirección, con la llegada de misioneros al nuevo continente las distintas órdenes religiosas se centraron en reformar los lineamientos de las liturgias, la enseñanza religiosa y la administración de las parroquias, así como combatir la idolatría, la herejía y brujería. En la catequización europea también se llevaron a cabo esos procederes y, a su vez, se registrarán misivas a las autoridades, algunos de cuyos casos se mencionarán aquí, en los que se llegará a acuñar la forma expresiva 'Indias de por acá'.

Desde la España moderna: las 'Indias de por acá'

En la misma España se tiene el caso de una mujer llamada Ana María Velarde, quien vivió hacia fines del siglo XVI en Burgos y quiso impulsar la instalación de la orden dominica en las llamadas 'montañas de Burgos'. Para ella —y esto está registrado en un documento en la Biblioteca Municipal Menéndez Pelayo (BMMP, manuscrito 836, folio 5), visto por el investigador Mantecón— era importante que los frailes al llegar a esas zonas montañosas de la región de España septentrional se hicieran a la idea de que iban a enfrentarse a los problemas que encontraban en las Indias, en ultramar (Mantecón, 2014: 20). El mencionado investigador considera también que en este caso se deja ver que el referente, el de las Indias, daba igual si las Occidentales o las Orientales, actuaba como si fuera un límite y al mismo tiempo un reto en el imaginario de la mujer, como en el de muchos de sus contemporáneos:

[1] «America, Acosta believed — and many of those who read his books shared his belief— was a laboratory for studying non-Christian man, and the lessons learnt therein might be applied elsewhere, in India and China, in 'Ethiopia', even in the mountains of Calabria and Granada». Esta y las siguientes traducciones son mías.

> Para esta mujer montañesa eran los predicadores de Santo Domingo los que debían enfrentarse a las Indias *de acá*, es decir, las de la superstición y la moral laxa de quienes vivían en los escenarios urbanos y rurales de la Cantabria de la temprana Edad Moderna. Las Indias de acá eran, en ese sentido, una frontera nítidamente percibida por esta infanzona montañesa; una barrera que distanciaba a las gentes civilizadas del grupo hegemónico provincial en que ella se integraba —autoproclamados infanzones— y el común de rudos y bárbaros campesinos que vivían diseminados en el espacio regional, en algunos casos incluso en locales sin parroquia (Mantecón, 2014: 20-21).

Otro caso en España es el del jesuita Tirso González de Santalla, quien vivió hacia comienzos del siglo XVII, conocido como el 'Apóstol de España', pues atravesó de manera incansable toda la Península Ibérica y se ocupó de las misiones expresamente dedicadas a los musulmanes con cierto éxito. A la edad de 28 años este religioso jesuita escribió la primera de una larga serie de misivas al general de su Orden, en la que pedía poder partir hacia China o Filipinas (Salamanca, 14 de agosto 1652. ARSI, Hisp. 88, f. 50):

> Desde que Dios me dio estos deseos, he sentido en mí un notable desapego y desamor a lo escolástico, que antes me tiraba mucho: y aunque este desapego no me ha quitado un punto la aplicación a los estudios (que si hubiera tenido estos efectos, lo tuviera por tentación) ha recabado de mí el que ponga mi afecto en otros ministerios de la Compañía, como son las Misiones de Indias, y las [Indias] de por acá, deseando el emplearme toda la vida en ellas (Colombo, 2012: 964).

Solo después de casi veinte años de cartas, peticiones y negociaciones se le concedió el permiso de catequizar y misionar en las 'Indias de por acá' (2012: 964). En general, el incentivo para las misiones a Indias fue la literatura impresa y manuscrita que circulaba en Europa y daba cuenta de los 'descubrimientos' exaltando la labor de los misioneros: correspondencia impresa y manuscrita de jesuitas, las cartas anuas (*Litterae annuae*), compilaciones históricas, *Cartas edificantes y curiosas*, las publicaciones de las Misiones Extranjeras de París (MEP) y de la congregación para la Propaganda Fide; así como la literatura hagiográfica con vidas de mártires o de misioneros célebres, y, por otra parte, la pintura y los grabados con representaciones de martirios fuera y dentro de los colegios religiosos (Maldavsky 2012: 156-157).

El caso del sur italiano: 'nostre Indie de qui' / 'Indie di quaggiù'

El gran filólogo español Manuel Alvar en un estudio que lo llevó a armar un corpus considerable de hispanismos en el habla napolitana, veía como un símbolo especial lo que se contaba sobre Alfonso V, el gran rey aragonés, quien se habría quedado para siempre en Nápoles por haberse enamorado perdidamente de la belleza de Lucrecia de Agnano, olvidándose de su áspera doña María: «las gentes altas y bajas [españoles] se dejaron ganar por la fascinación de la

ciudad y la vida local también quedó transida de hispanismos» (Alvar, 1996: 246). Lo cierto es que el Reino de Nápoles fue integrado como virreinato a España entre 1504 y 1713, (Sicilia entre 1441 y 1458 fue territorio dominado). Se trató de una región de claro plurilingüismo (Oesterreicher 2004)[2], donde durante los dos siglos españoles se hablaron lenguas principales —español, napolitano— que además estuvieron en contacto con otras[3]. Fue, por tanto, una región donde coexistieron asimismo diversas creencias de fe popular, al punto de darse la proliferación de sincretismos llevados a extremos de superstición y magia popular, lo cual será de preocupación de las autoridades religiosas oficiales y llamará la atención de los misioneros de la zona, sobre todo jesuitas, quienes buscaban combatir la idolatría, la herejía y la brujería, tomando como modelo las estrategias aplicadas en las Indias.

Un conocido caso es el de las descripciones del jesuita Miguel Navarro y la misiva que enviara a su superior informando sobre prácticas supersticiosas por las montañas sicilianas, comparándolas con las de las Indias occidentales. Dice la carta:

> [24 enero 1575 a Everardo Mercuriano ...] O padre, mío carísimo, si V.P. viese la grande ruyna y perdition de tantas almas, como se pierden en estas montañas por la grande ignorancia que ay en ellas, ansí, en el eclesiástico como en el secular, havría compassion dellos; y, como van algunos de los nuestros a las Indias, en esta podrían trabajar tanto que a mí parecer, no sería menos el servitio que al Señor harían que los que van allá, hazen en ella; porque hay mucha necesidad de estirpar muchos errores, supersticiones y abusos a que los ay en mucha abundancia [...] y son de opinión, que como la Compañía tiene casas de probatión para los novicios, questas montañas de Sicilia fuesen d'Indias para provar a los que allá hubiesen de pasar; porque tengo para mí, que el que probare bien en estas Indias de por acá, será apto para las de allá, y el que hallara difficultad de caminar y padescer en estas, que en las otras no hallará mucha facilidad (Tacchi 1950: 93).

La misiva del jesuita parece prueba fundacional de la referencia hispánica 'Indias de por acá', pues su publicación, hacia la primera mitad del siglo XX, por parte del padre Pietro Tacchi Venturi en la *Storia della Compagnia di Gesú in Italia narrata col sussidio di fonti inedite*, acápite *Stato della religione in Italia alla metà del XVI secolo*, constituyó una fuente inspiradora para otros estudiosos de la llamada 'questione meridionale' en los que se va a recurrir a dicha misiva para analizar algo que ya se decía en el uso de la Contrarreforma, como en los casos vistos de España.

Otro personaje digno de recordarse y que llamaba "[1547] sus Indias de por acá" a las tierras

---

[2] Así lo demuestran también estudios sobre dicho plurilingüismo desde la conciencia lingüística que al respecto se encuentra presente en autores de lírica, comedia, comedia soldadesca, así como de tratados de lingüística, o de manuales para aprender español de esa época (Gruber, 2014) y, por otro lado, en documentos y cartas de soldados españoles en Nápoles de esa época (Hiltensperger, 2015).

[3] Giovanni Ricci habla de una lengua franca mediterránea, que fue un típico producto del espacio intermedio de frontera, instrumento vehicular horizontal, formado por aportes de todas las culturas costeras. No interferían barreras de religión aunque los musulmanes percibían el elemento romance como una lengua 'cristiana'. El veneciano, el genovés, el napolitano y el siciliano, eran variantes del italiano, representaban el 80% mientras que el catalán, el occitano, el griego, el árabe y el turco eran otros de sus componentes en proporción con la significación de sus respectivas marinas (2017: 29).

apartadas a evangelizar en Italia, entre los pueblos de las montañas y de las islas, fue Silvestro Landini. Este religioso misionero, bien estudiado por Adriano Prosperi, recorrió los lugares marginales despertando entre la gente la emoción y el misterio de lo sagrado, en especial en la isla de Capraia y de Córcega, donde había sido enviado por Ignacio en 1552 a petición del gobernador genovés Lamba Doria para educar con eficacia a la plebe de montaña e islas. Quedan registros de sus actos milagrosos que ayudaron a su canonización más tarde[4].

En general, sobre las referencias a las 'Indias de por acá' —que Prosperi llama también 'Indie interne'— en las cartas de candidatos jesuitas que solicitaban ir a las Indias (*Indiapetae*), se ve que se las considera tierra de gentuza ignorante, guardando así cierta analogía con lo que decía en sus cartas Acosta:

> Un punto de vista similar [con Acosta] se percibe a través de la insistencia de los jesuitas en la ignorancia de la gente de las 'Indias interiores'. Además, buena parte de la desilusión de los 'Indipetae' mandados a trabajar en tierras italianas provenía propiamente de la conciencia de que otro era quien podía ir y dialogar con las culturas 'superiores' del Lejano Oriente, otro a quien se enviaba a catequizar a la plebe ignorante. La selección misma de los candidatos obedeció notoriamente al criterio de enviar a las remotas Indias del Japón y de la China solo a los más preparados (1996: 609).[5]

Al respecto Nobili distingue del citado estudio de Prosperi la relevancia de la misión en nuevas tierras como método complementario a la confesión, o incluso a la inquisición, que fue formando la idea respecto a esos territorios alejados:

> El descubrimiento del Nuevo Mundo de culturas diversas, que ignoró incluso los principios más elementales de la religión cristiana, repercutió en el mundo conocido, determinando una verdadera novedad: el descubrimiento de las Indias 'interiores'. La equiparación de los campesinos europeos, ignorantes y dispersos en el campo, con los indios de América creó la necesidad de la conquista religiosa, del apostolado, de la conversión tanto externa como interna (1999: 116).[6]

En un estudio más reciente de Laura Bettoni se hace un análisis del uso de la expresión 'Indias de por acá' en tiempos más actuales para explicar cómo los diferentes investigadores, estudio-

[4] En general, en el estudio de Prosperi el concepto de 'Indias de por acá' hace referencia a zonas con falta de doctrina, ya sea Polonia, Irlanda, Sicilia o el Cantábrico (2016: 167-168).

[5] «Un analogo punto di vista [con Acosta] si legge dietro l'insistenza gesuitica sull'ignoranza delle popolazioni nelle 'Indie interne'. Del resto, buona parte della delusione degli 'Indipetae' mandati a lavorare in terra italiana derivava proprio dalla consapevolezza che altro era andare e dialogare con le culture 'superiori' del lontano Oriente, altro essere mandati a catechizzare plebi ignoranti. La stessa selezione dei candidati, notoriamente, obbediva al criterio di inviare solo i piú preparati in quelle remote Indie del Giappone e della Cina».

[6] «La scoperta del Nuovo Mondo di culture diverse, che ignoravano anche i più elementari principi della religione cristiana, si riverberò del mondo consciuto determinando una vera e propria novità: la scoperta dell Indie 'interne'. L'equiparazione dei contadini europei, ignoranti e dispersi nelle campagne, agli indios d'America creò il bisogno della conquista religiosa, dell'apostolato, della conversione sia verso l'esterno che verso l'interno. L'ordine che maggiormente si distinse in quest'opera fu certamente quello dei Gesuiti».

sos y críticos de la cultura italiana profundizan en el tema de 'nostre Indie de qui' a partir de su experiencia y su especialización, con referencias más o menos explícitas a su extensión en forma de prejuicios y estereotipos, que acaso tienen efectivamente sus orígenes en el discurso de la Contrarreforma. Para ilustrar este fenómeno la investigadora cita en su estudio misivas de esa época: (a) Girolamo Nadal, figura prominente dentro y fuera de la Compañía de Jesús, se refiere a la estancia de Pietro Blanca así: «[1575] Me convenzo de que se consolará mucho en las Indias de Abruzzo»; (b) Juan Xavier, una década antes, enviado a la diócesis de Cosenza, designa esa zona como «[1561] esta India»; (c) unos jesuitas estacionados en Messina aseguran: «[1568] Te certificamos. Podemos estar en este reino como la verdadera India» (2014).

Importante rol jugará en la temprana edad moderna el jesuita Claudio Acquaviva (1543-1615), quinto Superior General de la Compañía de Jesús, considerado el segundo legislador de la Orden después del fundador Ignacio de Loyola, durante cuyo gobierno fue de gran importancia la redacción definitiva del *Ratio Studiorum* (1599), código pedagógico que fijaba tanto el orden de los estudios como la educación moral, sobre todo en los colegios de la Compañía de Jesús (Rizzi, 2015: 54). De él han quedado cartas donde menciona la necesidad de ganar almas en ambas Indias: «[1583:] pero en algunas partes nuevas de las Indias Orientales y Occidentales, y mucho más en la vasta isla del Giapone, se abre un amplio campo para la compra de innumerables almas para su gloria eterna» (Aqcuaviva 1583:1).[7] Y en cuanto a las 'Indias interiores', es bien sabido que Acquaviva se empeñó además en el envío de jesuitas a tierras tenidas entonces por misión, como Inglaterra o los Países Bajos:

> También es justo señalar un aspecto de los más característicos de su gobierno: la atención a las misiones interiores. Se prodigó en mandar a los presbíteros más preparados de su Orden a lugares inaccesibles, algo civilizados, con un alto grado de analfabetismo y en condiciones semi-bárbaras de Italia, Portugal, Francia o España para llevar el anuncio del Evangelio, siguiendo la estela que había dejado, años antes en tiempos de San Ignacio, el legendario jesuita Silvestro Landini en su predicación en Lunigiana y Córcega. Para muchos Padres ("deseosos de morir como mártires", en ultramar, en India o en Japón como se deduce por las cartas mandadas al General, las famosas *Indipetae*), el destino previsto e inesperado de Acquaviva representó un viaje y un apostolado a las 'Indias interiores' que marcó una de las estrategias misioneras de mayor éxito en la Compañía de Jesus (Rizzi, 2015: 54-55).

Muchas otras descripciones se han encontrado en cartas de jesuitas misioneros en torno a las diversas Indias, orientales, occidentales, o 'las de por acá'; por ejemplo: el martirio en Paraguay de Roque González de Santa Cruz (1576-1628), que promovía los trabajos misioneros; las *Relationi universali* de Giovanni Botero (1544-1617) sobre conversiones y bautismo realizados por Francisco Javier en Goa (Gaune 2011:62); la carta de Giovanni Paolo Oliva (1664) para transmitir a sus superiores de las provincias francesas la necesidad de incentivar vocaciones misioneras hacia las Antillas; cartas de Charles de Noyelles (1682-1686) y Tirso Zonzález (1686-1705) desde los colegios de Cerdeña; la carta del general Tamburini (1722) para ser

[7] [1583:] ma in alcune nuoue parti dell'orientali, & occidentali Indie, & molto piu nel Giapone, vastissima isola, apre larghissimo campo all'acquisto d'innumerabili anime ad eterna gloria sua».

leída públicamente en todos los colegios europeos e informar sobre la falta de misiones en las provincias de ultramar e incentivar vocaciones, etc. (Maldavsky, 2012: 150). Todos esos documentos serán la base para encender las aspiraciones de jóvenes jesuitas, dado que, como bien resume Prosperi, las descripciones respondían no a una copia fiel de la realidad por parte de los misioneros, sino a su deseo de motivar a otros novicios a las tareas de catequización: «[...] preparados como estaban para suscitar otras vocaciones misioneras y sobre todo para confortar a los lectores cristianos en su identidad, invirtieron mucho en el propósito de 'edificación' exagerando los éxitos logrados» (Prosperi 1996: 601)[8]; y, efectivamente, aquello despertaba el deseo de muchos jóvenes jesuitas italianos, de predicar peregrinando por mundos desconocidos, como el modelo de vida del fundador de la Compañía, Ignacio, lo había demostrado en alejadas zonas europeas y marcado con eso una enorme diferencia respecto a otras órdenes religiosas (Roscioni 2001), con lo cual cada vez serán más religiosos quienes soliciten a las autoridades eclesiásticas en las conocidas C*artas Indipetae* ('Pedir las Indias') la posibilidad de hacer un apostolado en esas tierras. Se tienen pocos registros de este tipo de documentos en otras órdenes, salvo de muy pocos dominicos o franciscanos (Maldavsky, 2012: 148).

Las mencionadas cartas *indipetae* eran mensajes, sin parangón en la historia de las misiones, escritas por jesuitas de Europa de la Contrarreforma en formatos de cartas, al general de la Compañía asentado en Roma, expresando el deseo de ser enviados a las misiones de Indias orientales u occidentales, por una serie de motivaciones; si bien dichas cartas eran una especie de relatos espirituales de la vocación por las misiones, en el fondo asumían el papel de prueba jurídica de la voluntad del candidato en caso de que sus familiares reclamaran, y servían de registro administrativo de las vocaciones (Maldavsky, 2012: 148). Precisamente fue el general jesuita Claudio Acquaviva quien empezó su materialización en un archivo, hacia 1583, clasificándolas por provincia de origen, fecha de petición, resumen y otros datos:

> Las cartas se presentan en general en un folio, escrito en el recto y doblado, con la mención del destinatario en el verso. Su gestión material se percibe también en anotaciones que llevan los documentos, pues se indica por ejemplo el destino que pide el candidato («pide Indias», «pide Japón»), si se trata de una segunda carta o el destino administrativo del documento, con menciones como «meso al libro», «salutato», etc (Maldavsky, 2012: 149).

El legado paradigmático de 'Las Indias de por acá'

Se ha visto que en el sur de Italia hacia la época de la Contrarreforma se inició una relación curiosa entre América y la Italia española, cuando se estudia las formas catequéticas similares que asumió la Iglesia católica en la región del sur italiano, sobre todo por parte de los jesuitas, quienes daban prioridad a la misión para la prédica y la catequesis, lo cual ya pone en evidencia que en la conciencia y la mentalidad de los jesuitas misioneros en el sur italiano de la época se interpretaba el Viejo Mundo de manera paradigmática mediante la perspectiva del Nuevo Mundo (Oesterreicher, 2003: 429).

[8] «[...] predisposte come furono per stimulare altre vocazioni missionarie e sopratutto per confortare i lettori cristiani nella loro identità, investirono moltissimo della finalità di 'edificazione' esagerando a bella posta i successi ottenuti».

A mediados del siglo XX aquel paradigma de las 'Indias de por acá' parece haber cobrado vida, en especial en los estudios sobre historia de la música del sur italiano. Para Francesco Giardanazzo, investigador que ha revisado los orígenes del folklore musical de la zona, el fuerte grado de religiosidad del sur italiano y ciertas influencias de fuera convirtieron a la región sureña en tierras únicas; en ello se remite, a su vez, a los estudios de historia religiosa del sur italiano —concretamente del antiguo Reino de Nápoles— del conocido etnógrafo Ernesto de Martino (1961), de quien rescata la idea de que esas tierras son como una Arcadia maldita y aislada, donde todo retorno al pasado significa la reconstrucción de una vivencia compleja y contradictoria:

> *'Indias de por acá', entre el agua bendita y el agua salada*. [...] En sentido estricto, la definición se refiere a Puglia como zona electiva del tarantanismo, es decir, de un fenómeno histórico-religioso [...] De Oriente viene el carro triunfal de Dionisio, de Oriente viene el gran chamán Pablo de Tarso, el que permite a sus fieles exorcizar los poderes anidados del mal de la araña venenosa, la tarántula [...] (Giardinazzo 2009: 170-172).[9]

Todo ello para justificar que la tarantela o danza de la tarántula, resultara de un sincretismo de creencias, entre superstición y religión, al surgir en aquella aislada isla como una especie de baile chamánico contra la picadura de tarántula, todo lo cual choca con la visión racional y tecnológica del mundo actual.

Por su parte, Antonello Ricci, estudioso de los sonidos populares y musicales en contextos religiosos en Calabria, reconoce que la música que acompaña las festividades de Semana Santa en el sur italiano está fuertemente marcada por la influencia de la obra de los franciscanos y capuchinos que evangelizaron la zona en la Edad Moderna, y del barroco y los jesuitas, pues hay un componente sonoro que es parte indispensable de lo que Gino Stefani, especialista del *Seicento musicale*, define como uno de los aspectos de la fiesta barroca: la solemnidad, como contrapeso a las categorías y aspectos culturales de las Indias del sur, tan ajenas a la religión católica (2012: 371-373). Ricci se refiere a esa herencia musical diferente de la cultura hegemónica como «I suoni delle *Indias de por acá*» y lo justifica así:

> Como han demostrado los historiadores, la expresión 'India italiana' se utiliza a menudo en esa experiencia apostólica para definir la condición de atraso cultural y social presente en el sur de Italia en particular. Muy a menudo los misioneros utilizan la comparación entre las poblaciones del sur y las no europeas, en particular en el Nuevo Mundo, para describir las condiciones de extrema pobreza material y los aspectos culturales caracterizados por un fuerte distanciamiento de las categorías del pensamiento religioso católico (Ricci, 2012: 371).[10]

[9] «*"Indias de por acá", tra l'aqua benedetta e l'acqua salata*. [...] In senso stretto la definizione riguarda la Puglia in quanto area elettiva del tarantanismo, cioè di un fenomeno storico-religioso [...] Da oriente giunge il carro triunfale di Dionisio, da oriente approda il grande sciamano Paolo di Tarso, colui che concede ai suoi fedeli di esorcizzare le potenze del male annidate del ragno velenoso, la tarantola».

[10] «[...] Come gli storici hanno dimostrato, ricorre sovente in quella esperienza apostolica l'espressione 'India italiana' per definire la condizione di arretratezza culturale e sociale presente in specie del sud d'Italia. Molto spesso i missionari ricorrono

Al parecer, como subraya Dell'Antonio en su estudio sobre las performances de identidad en la música de la Edad Moderna en Italia, estas guardarían también una fuerte relación con la religión y lo sagrado:

> La música como componente integral de la salvación y la identidad cristiano-católica fue un aspecto crucial de las misiones emprendidas por la Iglesia militante en las décadas posteriores al Concilio de Trento, en el Nuevo Mundo pero también en lugares más cercanos a Roma. Uno de los proyectos [*El paisaje sonoro del catolicismo de la temprana edad moderna*] recientemente emprendido por Daniele Filippi se conecta con el desarrollo jesuita y el despliegue de métodos de canto para el catecismo romano en las 'Indie di quaggiù' —las 'indias' en el sur de la península italiana. Como sostiene Filippi, la construcción de la identidad católica a través del sonido fue una exégesis textual cuidadosamente planeada y considerada crucial para las misiones jesuitas en su esfuerzo global (2015: 30).[11]

Por otro lado, entre los más recientes estudios sobre historia de las religiones se encuentra el de Giuseppe M. Viscardi, *Tra Europa e Indie di quaggiù. Chiesa, religiosità e cultura popolare nel Mezzogiorno (secoli XV-XIX)*, de 2005, para quien dicha expresión 'Indie de quaggiù', o 'Indie dell'interno', no constituyó una forma discursiva referida de manera exclusiva a las Indias italianas, sino que fue utilizada tanto por católicos como protestantes del siglo XVI al XVII para describir diversas zonas europeas, a manera de estereotipo pluriconfesional, característico también de Francia o Inglaterra (Viscardi 2005: 256-257).

En esa misma dirección temática se llevó a cabo en Grottaglie en mayo de 2005 un congreso en honor al predicador y misionero jesuita Francesco de Geronimo, natural de dicha ciudad al sur de Apulia, con el fin de explorar el impacto del trabajo de cristianización emprendido por los jesuitas en las zonas rurales y urbanas pobres del sur italiano y sus efectos hacia el siglo XIX, luego de que el dicho santo, ejemplo del predicador por las 'Indie de quaggiú', fuera beatificado (1806). Las actas del evento, publicadas al año siguiente, constituyen del mismo modo una fuente interesante de información sobre las prácticas de la catequesis en esas zonas apartadas y consideradas marginales (Spedicato, 2006).

En un análisis sobre los éxitos y fracasos de la Reforma Católica en España y Francia, Terricabras lanzó un año más tarde la hipótesis que señala que, siendo tres factores los que denotan la existencia de sociedades permeables a las influencias del exterior —es decir: (a) un relieve llano con vías de comunicación, (b) predominio de la red urbana, y (c) economía altamente mercantil— , se hizo posible que los instrumentos de los líderes de la Contrarreforma fueran

al paragone tra le popolazioni meridionali e quelle extraeuropee, in particulare del Nuovo Mundo, per qualificare le condizioni di estrema povertà materiale e gli aspetti culturali caratterizzati da una forte lontananza dalle categorie del pensiero religioso cattolico».

[11] «Musicking as an integral component of salvation and Christian-Catholic identity was a crucial aspect of the missions undertaken by the Church Militant in the decades after the Council of Trent, in the New World but also in locations closer to Rome. One of the projects [*The Soundscape of Early Modern Catholicism*] recently undertaken by Daniele Filippi connects to the Jesuit development and deployment of singing methods for Roman catechism in the 'Indie di quaggiù' —the 'indies' in the southern hinterlands of the Italian peninsula. As Filippi argues, construction of Catholic selfhood through sound was a carefully planned as textual exegesis and considered fully as crucial to the Jesuit missions throughout their global effort».

efectivos para transmitir creencias y afianzar el modelo reformador; no así en las zonas montañosas, conocidas por misioneros y reformadores religiosos como 'Indias de acá', donde la oferta religiosa chocó con viejas tradiciones inexpugnables (Terricabras, 2007: 129-156).

Por último, aún falta investigar la numerosa documentación jurídico-administrativa, como la de las visitas fiscalizadoras a esas zonas de la Italia meridional. En el Archivo de Simancas se encuentra recopilada abundante documentación de la segunda mitad del siglo XVI y el primer cuarto del siglo XVII que hicieron comisionados regios, o visitadores impuestos por el Rey de España, en los estados italianos de Nápoles, Sicilia y Milán. Estas visitas fueron motivadas por las numerosas quejas sobre los abusos cometidos por algunas personas en el desempeño de su cargo público. Por ese motivo, los acusados al finalizar su gestión debían defenderse y justificar sus 'descargos' con pruebas documentales o testimoniales (De la Plaza y De la Plaza, 1982: 5). La documentación respectiva albergada en ese Archivo constituye una riqueza de datos —a juzgar por los títulos que se exhiben en uno de sus inventarios, el de Visitas de Italia, siglos XVI y XVII (1982)— en la práctica de visitas entre 1559-1581: *defensiones, memorias, memoriales, escrituras, libro de cargos, información, proceso de visita, instrucciones, etc*. Se puede suponer que en esos documentos fuera utilizada también la expresión 'Indias de por acá', ya que dichas actividades administrativas civiles coexistieron con las visitas pastorales:

> Las misiones populares a veces se encontraban con la visita pastoral del obispo, la otra institución típica de la era post-tridentina. La confusión entre estas dos formas atestigua el hecho de que una estaba subordinada a la otra: la visita se convirtió en una especie de control burocrático al que los obispos no se sometieron voluntariamente, por lo que la misión asumió gradualmente la responsabilidad del control de todos los demás aspectos de la vida religiosa parroquial que no estaba originalmente entre sus objetivos (Ardissino, 1997: 491-492).[12]

De otro lado, se tiene ya fuentes transcritas y publicadas, aunque aún en reducido número, de algunas cartas *indipetae* albergadas en el Fondo Gesuitico de Roma (*Archivum Romanum Societatis Iesu*) (Guerra, 2000: 167-191).

Reflexiones finales

Después de presentar un breve panorama de la América en tiempos de la evangelización colonial, en circunstancias y con estrategias determinadas, registradas en diferentes documentos —los cuales podrían haber azuzado la imaginación de los misioneros europeos para pensar 'las Indias' y maquinar así la posibilidad de aplicar las estrategias de evangelización exótica a

[12] «Le missioni popolari venivano talora a incontrarsi con la visita pastorale del vescovo, l'altra istituzione tipica dell'età post-tridentina. La confusione che si registra tra queste due forme testimonia che l'una si souvrapponeva all'altra: la visita diveniva una sorta di controllo burocratico cui non si sottoponevano volentieri i vescovi, la missione perciò si assumeva gradualmente la responsabilità del controllo di tutti gli altri aspetti della vita religiosa parrochiale che non era in origine tra i suoi obiettivi.»

tierras europeas en riesgo socioeconómico y de fe y creencias—, se siguió la observación de los contextos documentales y el contexto histórico-religioso italiano en el que se pudo haber gestado las expresiones 'Indias de por acá', 'Indie di quaggiù', 'Indie interne', hasta acuñarse como sinónimos de espacio marginal a las creencias y costumbres culturales oficiales.

Sin duda, se trata de expresiones que acaso nacieran en el imaginario de los lectores que fueron dando forma a un concepto que después ellos mismos siguieron transmitiendo por escrito al describir comparativamente las diferentes zonas que los imperios europeos (España, Italia, Inglaterra, Portugal, Francia e incluso Alemania) fueron conquistando en el mundo moderno ultramarino. No obstante, por alguna razón, ajena todavía a los estudios etnológicos, antropológicos, filológicos o históricos, la expresión 'Indias de por acá' parece haberse quedado como impronta anacrónica en ciertos sectores del discurso cultural italiano contemporáneo.

Bibliografía

Acquaviva, C., 1583. *Lettera del nostro padre generale Clavdio Acqvaviva*, ff.1-30, <http://books.google.com/books?id=i8aW4boEiBMC&hl=&source=gbs_api>(07. enero 2019).

Alvar, M., 1996. *Por los caminos de nuestra lengua*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.

Ardissino, E., 1997. "Rasegna di studi sulla predicazione post-tridentina e barroca (1980-1996)", *Lettere Italiane*, 49. 3, pp. 481-517.

Bettoni, L., 2014. "Le 'Indias de por acá': delle lettere dei gesuitti agli studi storici e antropologici del Novecento", en *Corso di Laurea Triennale in Storia*. <https://unive.academia.esu/LaraBettoni> (01 julio 2019).

Colombo, E., 2012. "Un jesuita 'desobediente' Tirso González de Santalla (1624-1705). Misionero, Teólogo, General", en J. Martinez Millan et al. (editado por), *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2012, pp. 961-994.

Dell'Antonio, A., 2015. "Performances of Identity in Early Modern Italian Music", *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 18. 1, pp. 23-31.

De la Plaza, Á. y A. De la Plaza (eds.), 1982. *Inventario Visitas de Italia (siglos XVI y XVII)*, Valladolid: Archivo General de Simancas / Consiglio Nazionale dell Richerche Italia.

Gaune Corradi, R., 2011. "Habitando las incomodidades del paraje con palabras. Un ejercicio jesuita de adaptación política y dominio territorial en la frontera sur de Chile, 1700", *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 15.2, pp. 41-68.

Giardinazzo, F., 2009. "*En estas Indias de por acá*, tra l'acqua benedetta e l'acqua salata", en *La culla di Dionisio. Storie musicali del passato prossimo.* Prefazione di Davide Rondoni, Genova-Milano, Marietti Editore, pp.170-179.

Gruber, T., 2014. *Mehrsprachigkeit und Sprachreflexion in der Frühen Neuzeit. Das Spanische im Königreich Neapel*, Tübingen, Narr Verlag (Romanica Monacensia 81).

Guerra, A., 2000. "Per un'archeologia della strategia missionaria dei Gesiuti: Le indipetae e il sacrificio nella *vigna del signore*", *Archivo italiano per la storia della pitè*, XIII, pp.109-191.

Hiltensperger, T., 2015. *Marte y Minerva - der mehrsprachige Militärapparat in Spanisch-Italien im 16. und 17. Jahrhundert*, München, Dissertation LMU.

Maldavsky, A., 2012. "Pedir las Indias. Las cartas *indipetae* de los jesuitas europeos, siglos XVI-XVIII, ensayo historiográfico", *Relaciones*, 132, pp. 147-181.

Mantecón Movellán, T.A., 2014. "Frontera(s) e historia(s) en los mundos ibéricos", *Manuscrits. Revista d'Història Moderna*, 32, pp.19-32.

Martino, E. de, 1961. *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del sud*, Milano, Il Saggiatorie.

Nobili Schiera, G., 1999. "Coscienze e politica. A proposito di Adriano ProsperiI Tribunali della conscienza. Inquisitori, confessori, missionari", *Scienza e Politica* 21, p.113-116.

Oesterreicher, W., 2003. "Las otras Indias. Estrategias de cristianización en América y en Europa, la lingüística misionera y el estatus del latín", en J.L. Girón Alconchel et al (editado por), *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar,* Vol I, Madrid, Editorial Complutense, pp. 421-438.

Oesterreicher, W., 2004. "Plurilingüismo en el Reino de Nápoles (siglos XVI y XVII)", *Lexis*, XXVIII.1-2, pp. 217-257.

Pagden, A., 1982. *The fall of natural man. The American Indian and the origins of comparative ethnology*, Cambridge, Cambridge University Press.

Prosperi, A., 1996. *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Giulo Einaudi editore.

---, 2016. *La vocazione: storie di gesuiti tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Giulo Einaudi editore.

Ricci, A., 2012. "I suoni delle Indias de por acá", en: S. Nanni (editado por), *La musica dei semplici: l'altra Controriforma*, Roma, Viella libreria editrice, pp. 371-380.

Ricci, G., 2017. "Un espacio entre dos líneas. El mediterráneo de cristianos y musulmanes (siglos XV-XVIII)", en: V. Favarò, M. Merluzzi y G. Sabatini (editado por), *Fronteras. Procesos y prácticas de integración y conflictos entre Europa y América (siglos XVI- XX)*, Madrid, FCE, Red columnaria, pp. 25-34.

Rizzi, F., 2015. "Claudio Acquaviva", en G. Bellucci (editado por), *Jesuitas. Anuario de la Compañía de Jesús*, Roma, Curia Generalicia de la Compañía de Jesús, pp. 53-55.

Roscioni, G.C., 2001. *Il desiderio delle Indie. Storie, sogni e fughe di giovani gesuiti italiani*, Torino, Einaudi.

Spedicato, M., 2006. *"...nelle Indie di quaggiú": San Franceso de Geronimo e i processi di evangelizzazione del Mezzogiorono moderno: Atti del Convegno di Studio (Grottaglie, 6 a 7 maggio 2005)*, Galatina, Lecce, Edizioni Panico.

Tacchi Venturi, P., 1950. *Storia della Compagnia di Gesù in Italia narrata col sussidio di fonti inediti dal p. Pietro Tacchi Venturi*, vol. 1, *La vita, religiosa in Italia durante i primordi dell'ordine,* Roma, La Civiltà Cattolica.

Terricabras Fernández, I., 2007. "Éxitos y fracasos de la Reforma Católica. Francia y España (siglos XVI-XVII)", *Manuscrits*, 25, pp. 129-156.

Viscardi, G. M., 2005. *Tra Europa e 'Indie di quaggiù'. Chiesa, religiosità e cultura popolare del Mezzogiorno (secoli XV-XIX)*. Premessa di Gabriele de Rosa, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Zwartjes, O., 2000. *Las gramáticas misioneras de tradición hispánica (siglos XVI–XVII)*, Amsterdam–Atlanta, Rodopi.

LEONARDO GARCÍA PABÓN
University of Oregon

Humanismo renacentista en ciudades coloniales del virreinato del Perú

En memoria de Alicia de Colombí-Monguió.

Se ha señalado 1542 como el final de la conquista y el comienzo de la colonización de América. Ciertamente, en el área andina, con la creación del virreinato del Perú en 1542, se puede hablar de una firme institucionalización de los sistemas de administración españoles en esta área. Esto implicó también la implementación y desarrollo de la cultura española en el Perú de forma estable y sostenida en todos sus aspectos como el cristianismo, la lengua castellana y el pensamiento humanista, entre otros.

Sin embargo, este desarrollo no podía ser exactamente paralelo a lo que pasaba en la Península. Las realidades sociales, geográficas y culturales del nuevo territorio cambiarían la cultura colonial para, sin dejar de tener como determinante la cultura española, irle dando un perfil cada vez más propio y diferenciado. Se podría hablar incluso de una inevitable criollización de los conquistadores y colonizadores españoles desde el momento mismo en que pisaban suelo americano.

Ese proceso de criollización fue, sin duda, conflictivo en muchos momentos. Un buen ejemplo es la relación del cristianismo con las religiones indígenas que, a pesar del impulso conquistador de destrucción de todo lo que no fuera cristiano, produjo procesos sincréticos a veces obvios, a veces implícitos y que son parte esencial de las culturas latinoamericanas de hoy día. En lo que sigue, quiero explorar uno de los aspectos de esos encuentros entre cultura europea y realidad americana: el humanismo renacentista y su articulación con las realidades del Nuevo Mundo durante su implementación en ciudades del virreinato del Perú.

Como se ha estudiado, las décadas que van de 1590 a 1620 ven el florecimiento del humanismo en el territorio del virreinato del Perú. Los textos de Enrique Garcés (1520?-1595), Diego Dávalos y Figueroa (1552-1616), Diego Mexía de Fernangil (1565?-1634), y de la anónima autora del *Discurso en loor de la poesía* (1608) así como de Francisca de Francisca Briviesca y Arellano (sf.), son algunos de los más representativos de este humanismo antártico. Hay otros autores cuyas obras fueron limitadas o se han perdido. La institucionalización más importante de estos escritores y actividad humanística fue la famosa Academia Antártica que se desarrolló en Lima en estos años. Por lo menos una veintena de autores conformaban esta academia.

Además de su clara filiación humanística, la crítica también ha señalado un rasgo común a los textos producidos en estas décadas: el surgimiento de un sentimiento de pertenencia –a veces muy conflictivo– al mundo americano. Quizás el mejor ejemplo de la preeminencia que toma el Nuevo Mundo en el humanismo antártico es la imitación de Garcés de «Italia mia, ben che'l parlar sia indarno» de Petrarca: «Del traductor a imitación de Italia mia, ben che'l parlar sia in darno». En este texto, como dice Garribba: «Garcés asume el compromiso político-civil de Petrarca, al trasladar la invectiva de la canción original contra los mercenarios que asolaban la Italia del s. XIV a los problemas económicos y sociales del Perú del s. XVI» (2013: 269). La defensa del Perú es lo bastante intensa en el texto de Garcés como para que algunos críticos hayan llamado a esta imitación: 'Canción al Pirú', nombre que no aparece en el original.

Los oficios de Garcés en el virreinato del Perú arrojan una interesante luz sobre su relación con el mundo colonial. Por un lado, es un activo minero, descubridor de minas de mercurio; y por otro, es un librero y un escritor. Así, a la vez que Garcés está familiarizado con los problemas prácticos de la extracción de minerales, actividad primordial en el área del Perú y que, como se sabe, fue el gran atractivo para la conquista y la colonización, también está sumergido en el desarrollo de un espacio letrado en Lima. Alicia Colombí-Monguió la llamó «curiosa alianza de minería y petrarquismo» (cit. por Garribba, 2013: 271). Pero más que curiosa es una articulación original, en el sentido de ser un origen para la específica escritura humanista en el Nuevo Mundo. La geografía y la relación de la corona con esa geografía –política de puro extractivismo que determinaba además mucho de su visión de las poblaciones indígenas– son determinantes para el pensamiento humanista de los nuevos habitantes de América.

Otro ejemplo que vale mencionar es el de la *Miscelánea austral* de Diego Dávalos y Figueroa. Ya el nombre sugiere la importancia del lugar de creación y enunciación: es 'austral', es sudamericana[1]. En este texto construido como una serie de diálogos entre Delio, seudónimo de Dávalos, y Celina, seudónimo de su esposa Francisca de Briviesca y Arellano, se discute una variedad de temas donde el amor es quizás el más significativo pero las referencias a la recién fundada villa de La Paz y a la geografía americana, lugar en el que viven y desde el cual escriben, no dejan de ser también extensas. La filiación humanística de la *Miscelanea* es evidente por donde se la mire. Los autores italianos renacentistas son la biblioteca de referencia para estos diálogos eruditos. Desde «Mario Equicola, autor del *Libro di natura d'amore* (1525), del que Dávalos tanto, y tan particularmente, se sirvió» (Paz Rescala, 2019: 35), hasta Dante Alighieri, pasando por Petrarca, por supuesto, y otros muchos celebres escritores italianos.

Ahora bien, esta doble articulación de humanística renacentista y mundo americano no deja de tener sus complejidades. La *Miscelánea austral* es ilustrativa en este aspecto. En un reciente y excelente estudio de este libro, Laura Paz Rescala explica el desfase entre un ideal humanista y una realidad americana. Según esta estudiosa, se podría dividir la *Miscelanea* en dos partes: la primera dedicada al amor y sostenida por todo el aparato erudito del humanismo italiano; y la segunda, donde la realidad americana adquiere un papel más determinante

[1] La *Miscelánea austral* no es el único libro que explicita su filiación con el sur del continente americano. Rose señala que «El nombre mismo de la Academia Antártica denota una doble vertiente: por una parte, la filiación clásica y peninsular, por otra, el enraizamiento en un espacio desde el cual se crea, ese *locus* que comprende aun territorio metafórico, unas obras, unos autores, es decir, una parnaso antártico o austral. No en vano el adjetivo se repite en los títulos de las obras de sus miembros: La *Miscelanea antártica* de *Miguel Cabello Valboa*, la *Miscelánea austral* de Diego Dávalos y Figueroa, la *Primera parte del parnaso antártico* de Diego Mexía de Fernangil (seguida por una segunda parte inédita del mismo nombre)» (2005: 10-11).

y donde España, su tradición, historia y literatura forman la estructura en la que se inscribe la realidad de Dávalos y de su consorte, Briviesca.

Paz Rescala anota que en esta segunda parte es donde se compara la vida en una pequeña villa de los Andes con la corte española de la que venían los dos. Y esa comparación provoca una profunda nostalgia por el suelo natal que se inscribe en el texto de Dávalos y lo que la crítica llama «una poética del exilio» (Paz Rescala, 2019: 36). Mientras se pueda vivir imaginariamente en el espacio del amor codificado por los discursos humanísticos, los *dialoghi di amore*, la vida en América es aceptable, pero en cuanto se pasa a la realidad histórica y personal de los autores/personajes del libro[2], los sentimientos de exilio y de nostalgia se vuelven dominantes. Así, España se ve engrandecida y admirada mientras que América se la ve salvaje, ignorante y pobre. Un momento clave de esta nostalgia es el poema de J. A. Benalio al Genil, el río que pasa por Ecija, la tierra natal de Davalos, y que éste traduce/imita. El poema pinta al río como padre y al poeta como a hijo: «así vengo, mi padre, a ti cantando / y en medio de tus muchas alabanzas / mi destierro y dolores explicando» (cit. por Paz Rescala, 2019: 94). El poema expresa una clara añoranza por la patria.

A lo dicho por Paz, me gustaría agregar que el fenómeno del exilio y la nostalgia de Dávalos y Bribiesca también se lo puede ver como lo que hoy llamaríamos experiencias de inmigración[3]. En rigor, ninguno de los autores/personajes de la *Miscelánea* está exiliado en el sentido más común del término tal como lo entendemos hoy. Claramente Dávalos lo usa como «separación de una persona de la tierra en que vive», tal como lo señala el diccionario de la Real Academia. Pero el sentido político tan asociado con exilio como expulsión de la patria, al estilo del Cid, no es el caso ni de ella ni de él. De hecho, ambos son inmigrantes que vienen al Nuevo Mundo en busca de mejores oportunidades de vida, igual que la gran mayoría de los conquistadores y colonos que llegaron desde el siglo XVI. Briviesca llegó con su esposo, un conquistador que la dejó viuda pero encomendera adinerada en la villa paceña; Dávalos llegó en busca de mejores horizontes por ser segundón y no tener acceso al mayorazgo de su familia. Y como es común en las primeras generaciones de inmigrantes, estos del siglo XVI imaginan a la patria abandonada mejor que la tierra que los recibe y crea esa nostalgia por la tierra lejana. A esto se añade el desprecio que sienten por América que es un producto de la idealización en el que se envuelven por medio del discurso humanístico. Dávalos como Briviesca son españoles inmigrados a América que no pueden ni quieren dejar de ser europeos, aunque seguramente después de tantas décadas viviendo en el Nuevo Mundo se han acriollado de una forma irreversible.

Para que haya una verdadera y explícita reivindicación del suelo americano hay que esperar a la generación que sigue a estos inmigrantes españoles, los criollos. Y es ilustrativo

[2] Tanto Colombi-Monguió como Paz Rescala muestran que es muy probable que el libro haya sido escrito de alguna manera por los dos. Ciertamente, el autor oficial es Dávalos, pero es muy difícil no aceptar un cierto grado de autoría de Briviesca. Y esa su participación es altamente significativa, con muy fuertes evidencias de que sea un verdadera co-autora.

[3] En su trabajo seminal de 1994, *The Location of Culture*, Homi Bhabha escribe: «The study of world literature might be the study of the way in which cultures recognize themselves through their projections of 'otherness'. Where, once, the transmission of national traditions was the major theme of world literature, perhaps we can now suggest that transnational histories of migrants, the colonized, or political refugees – these border and frontier conditions – may be the terrains of world literature» (2007: 17). Ciertamente Bhabha se refiere a la época moderna, pero creo que su afirmación es válida para la modernidad temprana y la primera globalización que ocurren en el momento de la llegada de Europa a América. En este sentido la literatura del renacimiento como es producida en el Nuevo Mundo se puede considerar literatura mundial, con su inherente sentimiento de «unhomely condition of the modern world», como dice Bhabha.

comparar a Dávalos con el texto de un criollo, Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (1674-1736). Dávalos elogia a su patria, Andalucía, y la hace lo mejor de España: «Y al fin, si la grandeza de España llega al grado que habemos visto y el Andalucía es lo mejor de ella (como todos los escriptores lo afirman), bien se puede decir que es la nata y la yema de todo el mundo. Y no os parezca que falta en ella cosa alguna de las que en lo más de España se hallan (fol. 172r)» (Paz Rescala, 2019: 93). Muchos años después, Bartolomé Arzáns, orgulloso potosino, en su *Historia de la villa imperial de Potosí*, alaba también a su tierra, como lo hiciera Dávalos, y la hace la mejor no de América sino del mundo: la llama «orbe abreviado»: «La muy celebrada, siempre ínclita, augusta, magnánima, noble y rica Villa de Potosí; orbe abreviado; honor y gloria de la América; centro del Perú; emperatriz de las villas y lugares de este Nuevo Mundo…» (I: 3). Y dedica todo un capítulo, en su hermoso estilo barroco, a enumerar todos los bienes y maravillas que llegan a Potosí de todas partes del mundo: Asia, Europa, América. Sí, Potosí, es centro del Perú, pero también del planeta. No es de extrañar que esta diferencia de percepciones de América haya sido enardecida por el constante menosprecio de los españoles a los criollos durante toda la colonia y, siglos más tarde, haya desembocado en la independencia de América. Aclaremos que no hago un juicio sobre el amor o desprecio de Dávalos y Bribiesca a la tierra en que vivían, lo que sería anacrónico, sino que busco señalar su condición histórica de inmigrantes, para complementar lo que Paz Rescala explica sobre su nostalgia y exilio.

Esta dualidad de discurso europeo y realidad americana tuvo un momento extremo en estas décadas de finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Y las respuestas de los diferentes escritores fueron varias. Por ejemplo, Mexía de Fernangil quien, como devoto humanista, tradujo las *Herodias* de Ovidio en su *Primera parte del Parnaso Antártico* mientras vivía en Lima. Mexía también escribió una *Segunda parte del Parnaso Antártico* que comprende una serie de poemas religiosos y una égloga: *El Dios Pan*, textos escritos mientras residía en Potosí. En esta égloga, Mexía se enfrenta, mediatizado por la evangelización, con otro aspecto del mundo americano, el indígena.

En la carta a Diego de Portugal, presidente de la Audiencia de Charcas, que acompaña a la égloga, Mexía discute la conquista del Perú y los males que vienen de los españoles de no cumplir su misión evangelizadora. Rodríguez Garrido considera los siguientes versos como el centro de la carta de Mexía: «No pretendemos que se vaya al cielo / el indio, mas que saque la plata y muera / barreteando el corazón del suelo». (cit. por Rodríguez Garrido, 2011: 312). La acusación es clara y directa, y como tal es un acto político. Es bajo esta luz de la intervención política que se debe considerar la égloga de Mexía. Como dice Rodríguez Garrido:

> Al leer la égloga de *El Dios Pan* desde la perspectiva que aquí he ensayado se nos revela un Mexía Fernangil muy distinto del hombre que parecía recurrir a la poesía como un refugio en medio de un mundo que finalmente le resultaba extraño. En su lugar, aflora por el contrario un poeta que emplea las herramientas de la poesía para intervenir en el tema más trascendente del mundo colonial de su momento, un autor que se sirvió de la cultura humanística no solo como práctica de imitación, sino también como vehículo de debate y acción. (2011: 316)

Los poemas sobre la vida de Cristo que componen la otra parte de esta *Segunda parte del Parnaso Antártico*, merecen una breve mención por su relación con las *Sagradas poesías* de Luis de

Ribera escritas también en Potosí. *Sagradas poesías* es considerado el libro de poesía religiosa más destacado del siglo de oro en todo el imperio español (España y colonias). La conexión con Mexía parecería ser que ambos usaron como referencia para sus poemas sobre la vida de Cristo, las estampas del padre Jerónimo Natal también sobre la vida de Cristo (1593). Como sugiere Alicia Colombí-Monguió (2009), ambos poetas debieron conocerse y compartir su interés en la poesía, la Biblia y su difusión por estampas y otros medios. Pero, a pesar de lidiar con los mismos temas —episodios de la vida de Cristo—, los dos libros son muy diversos. El libro de Ribera, por ejemplo, añade una serie de poemas tomados del antiguo testamento. Pero más importante, la *Sagradas poesías* adquieren un vuelo poético que no tiene el libro de Mexía como muestra Colombí-Monguió.

La poesía religiosa de Ribera nos introduce en otra forma de la erudición humanista. Obviamente, estos poemas tienen una fuente primaria muy clara, la Biblia. Pero detrás de ese primer intertexto explícito en cada poema, hay por supuesto, toda la escolástica medieval y la teología de la iglesia católica, apostólica y romana. De hecho, Ribera, en su libro, apuntaba a escribir un tratado teológico en verso. Pero, por tener un aparato erudito muy acotado y una fuente de referencia, la Biblia, muy definida, algunos poemas adquieren una autonomía notable. Nos encontramos aquí con una actitud opuesta a la señalada hasta este momento entre discurso humanista y realidad americana.

Ya no se trata de una crisis del discurso erudito humanista al enfrentarse con una realidad nueva, sino de la liberación de ese discurso de toda sujeción temática real y social. Se da, entonces, un paso hacia la poesía barroca más extrema, la de Góngora, cuya virtud radica muchas veces, como se sabe, en sí misma y no en los temas y/o referencias asociadas con ella. Los poemas del libro de Ribera que ilustran esta posición escritural son un grupo especialmente hermoso de poemas eróticos. Como Colombí-Monguió ha estudiado, la belleza y calidad de estos poemas es extraordinaria (2003: 205-225). Y para escribir estos poemas, Ribera no necesita alejarse un ápice de la Biblia. Le basta simplemente tomar aquellos relatos, como el de Betsabé bañándose desnuda o el de Lot borracho y seducido por sus hijas, para crear poemas cuya belleza trasciende el tema y la religiosidad de los mismos. La Biblia funciona aquí como lo ha hecho a lo largo de la historia de la iglesia católica: principio y fin de su discurso. En Ribera no hay conflicto teológico o religioso. De alguna manera se podría decir que son una iteración más de los textos evangelizadores de la época. Pero, Ribera está consciente de que no es así.

El poeta explica con detalle el porqué y el para qué de su elaborada producción poética. Sus textos son para un público educado y, de hecho, ante el silencio de los intelectuales de la época en el momento de su publicación, critica las limitaciones de los lectores en España y en las colonias que pudieron entender su proyecto. Pero un efecto de este espacio textual cerrado en el que se inscribe las *Sagradas poesías*, de una erudición fuertemente delimitada por lo religioso, es que el poema se vuelve y revuelve en sí mismo, y se desprende de toda necesidad de apoyo erudito. Creo que el proceso se puede visualizar de la siguiente manera: para determinado tema bíblico, digamos Jesús presentado en el templo, no hay mucho que explicar y discutir, excepto usarlo como parte de una educación y evangelización cristiana. Así, al contrario de los diálogos entre Dávalos y Briviesca, donde hay una discusión permanente sobre los significados de los temas examinados, Ribera no discute nada, pues la palabra sagrada no se puede poner en tela de juicio. Entonces, se trata sobre todo de mostrar, de hacer ese tema mucho más vívido e impactante para el que puede leer el lenguaje barroco de Ribera. Y así, los personajes, sus

imágenes, sus acciones, brillan en y por el lenguaje. Por ejemplo, en el poema titulado *De Betsabé bañándose, cuando se enamoró della David*, el cuerpo de Betsabé es más importante que la historia de David enamorándose de ella. Su cuerpo brilla con luz carnal y textual:

> Lozana se bañaba y luego ungía
> con suave licor el blanco pecho,
> de marfil y cristal, en partes hechos,
> y el puro velo en rosas encendía.
>
> Desnuda Betsabé, por quien había
> el Sol al declinar vuéltose un trecho,
> mirándola en amor tierno deshecho,
> mas ella de soberbia, no huía.
>
> Descubrió pues la nieve coronada
> de los dorados rayos en la cumbre
> del monte, esclareciendo su blancura,
>
> una vista de rey enamorada,
> y desmayó al ardor de tanta lumbre,
> la nieve hasta allí helada y pura. (2009: 345)

Esta desaparición de lo referencial es una de las primeras instancias en que la poesía en la colonia se hace barroca, estilo que los criollos harán parte importante de su identidad. Recordemos solamente que muchos años más tarde, en 1662, Espinosa Medrano hará una defensa enconada de esta libertad de la poesía en su *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*.

Pero esta poesía en libertad no es necesariamente una oposición fundamental al humanismo en la colonia. Los juegos de traducción e imitación de los escritores reunidos en torno a la Academia Antártica son intensos juegos formales. Rose explica este mecanismo literario: «El autor toma y rehace; corta y pega, resume, traduce, comenta, anota, parafrasea de otros autores: su función es, más que en ningún otro género, la de un verdadero filtro, un intermediario entre los textos que maneja, su propio texto y el lector» (2003: 12). Pero su limitación es la fe en la autoridad de la que vienen, el peso de la erudición renacentista, el prestigio de lo italiano, la valoración de los clásicos, su estar anclados en el viejo mundo, un mundo que ya no es futuro para los humanistas en América. Eso crea no sólo la nostalgia de la que habla Paz, sino que impide que se pueda mirar lo nuevo con nuevos ojos.

A manera de resumen, digamos que la inevitable criollización que mencionamos al comienzo de este trabajo abarcó también las formas que el humanismo renacentista tomó en tanto practica cultural en el virreinato del Perú. En los casos que hemos discutido se observan diversas articulaciones del humanismo con las condiciones históricas de los siglos XVI y XVII en el virreinato peruano. Algunas veces como en el caso de la *Miscelánea austral*, el discurso humanista no puede comprender la realidad a la que se enfrenta, limitada por la condición de inmigrantes de su autor, pero en otros casos el humanismo asume una posición política que permite la crítica al proceso de colonización como en el caso de Enrique Garcés. Llegando

al siglo XVII, el discurso cultural, ya en estilo barroco, va a facilitar la apertura por la que se puede dar una articulación más congruente entre discurso cultural y realidad americana, como en el caso de Luis de Ribera o de Bartomé Arzáns.

Sin duda, el pensamiento humanista en el Nuevo Mundo floreció con la misma calidad que lo hizo en España, pero se vio obligado a enfrentarse con ese nuevo mundo y ahí quizás no siempre pudo cuestionar sus propias condiciones ideológicas. Sin embargo, pudo extenderse al futuro americano, por una parte, como posicionamiento político y, por otra, como libertad poética barroca abierta a las identidades en formación y transición de los criollos, mestizos e indígenas del virreinato del Perú.

Bibliografía

Arzáns de Orsúa y Vela, B., 1965. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, 3 vols. Editado por L. Hanke y G. Mendoza, Providence, R.I., Brown University Press.

Bhabha, Homi K., [1994] 2007. *The Location of Culture*, London and New York, Routledge.

Colombí-Monguió, A., 2003. *Del Exe Antiguo a Nuestro Nuevo Polo: Una década de lírica virreinal (Charcas 1602-1612)*, Berkeley, Latino-Americana Editores.

---, 2009. "Estudio Preliminar", en L. García Pabón (editado por), *Sagradas poesías. Luis de Ribera*, La Paz, Plural, pp. 68-107.

Garribba, A., 2013. "El compromiso civil cruza las fronteras: la imitación de Italia mia de Enrique Garcés, traductor del Canzoniere", en A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci (editado por), *Frontiere: sogli e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Labirinti 152, Università degli Studi di Trento, pp. 269-286.

Paz Rescala, L., 2019. *Dolce mio foco: una edición de la poesía de la Miscelánea austral de Diego Dávalos y Figueroa, con un recorrido por sus coloquios*. La Paz, Plural editores / Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos.

Ribera, L., 2009. *Sagradas poesías*. L. García Pabón (editado por), La Paz, Plural.

Rodríguez Garrido, J. A., 2011. "La égloga el dios pan de Diego Mexía Fernangil y la evangelización en los Andes a inicios del siglo XVII", *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural/ Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 307-319.

Rose, S. V., 2003. "Saber universal y memoria local: la Miscelánea Austral de Diego Dávalos y Figueroa (Lima, 1602)", en D. de Courcelles (editado por), *Ouvrages miscellanées et théories de la connaissance à la Renaissance*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, pp. 171-183.
Web. http://books.openedition.org/enc/1163 (11 junio 2020).

---, 2005. "La formación de un espacio letrado en el Perú virreinal". *Cuadernos Hispanoamericanos* 655, pp. 7-14.

FERNANDA HAYDEÉ PAVIÉ SANTANA
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Formas generativas de habitar el espacio urbano. Un análisis de los mecanismos de apropiación de la ciudad en *Italia caminada por Gabriela*

En las crónicas de viaje de Gabriela Mistral recopiladas en *Italia caminada por Gabriela* se ilustra un tipo de viajera que transgrede los relatos oficiales relativos a las ciudades italianas visitadas. Es una transgresión que produce una reelaboración de los modos de imaginar los espacios habitados, ejercida a partir de una formulación poética del lenguaje que permite la construcción de nuevos significados entorno a la experiencia urbana. En este texto se analizarán esos nuevos significados sugeridos en las crónicas de viaje que tienen la capacidad de reconfigurar el propio mapa afectivo de las ciudades italianas y las diferentes formas de habitarlas.

En el presente texto se propondrá que dicha producción de significados sobre la ciudad corresponde a un proceso de apropiación de los espacios, pues, en efecto, habitamos los lugares cuando logramos modelarlos asignándoles imágenes que permitan orientarnos en sus resquicios y subvertir sus valores. Es una apropiación que se realiza específicamente en la dimensión generativa del lenguaje. A través de esta dimensión los espacios imaginarios se materializan en espacios reales, en el momento en que las formas de relatar y habitar la ciudad ya no son solamente figuraciones personales, sino que experiencias urbanas inteligibles y compartidas por una comunidad. La formulación poética del lenguaje hace posible movilizar dichas figuraciones personales en realidades accesibles para otros habitantes y permite construir categorías alternativas de interpretación de los espacios habitados. Esta es la operación que se puede observar en la escritura del viaje a Italia de Mistral, el cual es aprovechado como oportunidad de creación poética, de activa construcción de sentidos.

Formas del viaje en *Italia caminada por Gabriela*

La intención de activar un proceso de apropiación de los espacios es una actitud que se contrapone al viajero turista, el cual se mueve sin curiosidades particulares, en la comodidad del itinerario ya organizado con anticipación, sin la intención de transformar la propia sensibilidad a través del imprevisto y sin asignar nuevos significados a los espacios habitados, pues se

acopla a una forma de vivenciarlos ya establecida. Es un tipo de viajero que en las crónicas de *Italia caminada por Gabriela* es referido en los siguientes términos: «[…] lástima sobre todo del *desatento*, de la humana maleta de viaje que no recibe sino los choques de las estaciones y la marca de los hoteles. ¿Por qué estos no ceden el boleto y se quedan?» (Mistral, 2016: 17-8). La experiencia del viaje resulta incomprensible si no se vivencia a través de la voluntad de configurar un mapa personal de las ciudades. El viaje se constituye así como una mística[1] que se contrapone al mero paseo turístico. Es desde esta posición que en las crónicas se configura un tipo de viajera exiliada que es capaz de elaborar una experiencia de sentido solo a través del distanciamiento. Sobre este modo de abordar el viaje, Pérez Villalón indica que el viajero exiliado encuentra en la distancia «un itinerario imaginario, retrospectivo, recorrido en el recuerdo» (2014: 58) para comprender la propia vida en el extranjero. No se puede volver al propio punto de origen más que en el territorio de la escritura, lo cual es equivalente a decir que no hay posibilidad de retorno. A través de las rememoraciones de las ciudades italianas se visita también la ciudad natal en el campo chileno, aunque se sepa de antemano que la memoria móvil y evanescente de ambos espacios no se corresponderá jamás con ellos, pues en su complejidad la desbordan. En suma, la viajera exiliada asume que nunca se vuelve a los mismos lugares y que por ello no le queda más que recrearlos en la dimensión imaginaria del lenguaje.

En ese destierro irremediable, la poeta ensaya diferentes modalidades de leer los espacios, incluso una que podría corresponderse con la del turista, en cuanto busca hacer coincidir las expectativas de otros viajeros –y las propias- con lo que se encontrará en la ciudad: por ejemplo en el caso de Florencia, una sensación específica que intenta recrear leyendo los tercetos de Dante en el río Arno: «Y si ha llegado a ella [el joven a Florencia] sienta que ha cumplido con un mandato superior, impuesto a los mejores: leer el terceto del Dante sobre el agua del Arno, pesada como médula, prepararse para este amor» (Mistral, 2016: 50). A pesar de coincidir con la intención del turista de configurar una imagen fija sobre un lugar a la manera de una postal fotográfica, se aprecia una voz crítica que rechaza el mero consumo de los espacios cada vez que propone una reformulación específica de la experiencia urbana. En el ejemplo citado no basta solo vivenciar el Arno a través de su contemplación, sino que sentir su espesor sugestivo ligado a su sustancia histórica. Por lo tanto, en las crónicas no se identifica una sola tipología de viajera que censura otras formas de viajar, sino que una viajera que desdibuja los confines entre el turista y exiliado, para constituir, finalmente, una criatura vagabunda, desterrada voluntaria. Toda forma de exploración de los espacios es adoptada si esta sirve para renovar sus imágenes o para reconocer aquellas que aún no se han sabido referir.

Sobre el concepto de apropiación de los espacios

La apropiación del espacio consiste en un habitar que implica necesariamente una producción y transformación del lugar habitado a través de la formulación creativa del lenguaje. A par-

[1] El viaje supone una apertura de todos los sentidos para fundirse con la experiencia del desplazamiento y vivenciar su extrañeza. Es una experiencia que no puede ser contenida por el lenguaje, en modo tal que la voluntad de referirla en detalle constituye uno de los más primordiales impulsos poéticos: indagar en la palabra para comunicar la percepción original del mundo. En cualquier caso, una poética mística del viaje manifiesta la distancia inevitable que se establece entre lo vivido imaginariamente y lo vivido en experiencia.

tir de esta transformación se construye una dimensión imaginaria del lugar habitado, la cual contiene el modo simbólico que los habitantes tienen de relacionarse con los espacios. De acuerdo con Augé (1998), esta dimensión es fundamental para garantizar la existencia misma de la ciudad, pues permite la renovación de sus signos y la posibilidad de que sus habitantes se perciban partícipes de su devenir en el mundo.

Apropiación es también dar una forma personal al lugar habitado, crear el espacio cotidiano, codificarlo y decodificarlo. Se trata, pues, del «reconocimiento de los habitantes en la producción del espacio urbano» (Lefebvre, 1978: 164). Es una producción que presupone una comprensión compartida de los espacios que conforman la ciudad, cuya legibilidad se consigue cuando existe un discurso que es capaz de significar una experiencia urbana común. En efecto, en las crónicas se identifica un discurso que propone un modo de entender las ciudades italianas a un tipo de lector/habitante específico: el latinoamericano. En suma, a este destinatario no solo se le propone un modo de entender las ciudades italianas, sino que también un modo de habitarlas. Existe pues una relación de equivalencia entre apropiarse y habitar los espacios, en tanto que ambas acciones suponen una intervención creativa sobre el lugar en que se desenvuelve la experiencia vital y un sistema de significación, desde el cual es posible trazar un mapa personal para comprender el mundo.

La narración de la ciudad italiana: algunos mecanismos de apropiación

En las crónicas de viaje los relatos que transforman los imaginarios de las ciudades se hacen legibles gracias al uso de determinados mecanismos discursivos y temáticos.

Mecanismos discursivos

Son los procedimientos lingüísticos y retóricos que transgreden, modifican y sugieren a través del discurso nuevas experiencias de sentido entorno a los espacios habitados. Su uso demuestra la idea de que la ciudad se construye como un texto, porque se construye en el ámbito del lenguaje (Barthes, 1993), toda vez que las diversas formas lingüísticas que se emplean para representar y apropiarse de las ciudades influyen en el modo de vivenciarlas. Pero, al mismo tiempo, se construye en la materialidad de la experiencia urbana de sus habitantes[2], en cuanto que con sus respectivas visiones de mundo construyen versiones inéditas de la ciudad, que en su sumatoria podrían proporcionar una imagen exhaustiva del espacio urbano, pero nunca completa. Por ello, la ciudad se constituye como un espacio móvil en la que a través de la dimensión imaginaria que se abre a partir del lenguaje se pueden construir espacios alternativos y susceptibles a ser reelaborados.

I. Recado

Es uno de los mecanismos discursivos más notorios. Corresponde a una modalidad textual que estructura las crónicas contenidas en *Italia caminada por Gabriela*. Se define como: a) mensaje

[2] Es necesario considerar la materialidad de los fenómenos y no reducirlos a meros problemas discursivos. Es una advertencia que nos pone Karen Barad en su texto *Performatività della natura. Quanto e queer,* en el cual elabora una crítica al aparato filosófico heredado del postmodernismo por presentar los problemas del conocimiento como simples cuestiones de lenguaje y representación. Como contraparte propone una perspectiva en la que la materia vuelva al centro del discurso filosófico –considerando su concreción y su discontinuidad, su inestabilidad, su *queerness*– y recobre su performatividad en los procesos del devenir del universo.

o respuesta que de palabra se da o se envía a alguien; b) memoria o recuerdo de la estimación o cariño que se tiene de alguien; c) relativo a la expresión *poner a buen recado* que se refiere a poner «bien custodiado, con seguridad» un objeto, y a la expresión *tomar recado*: tomar nota, mentalmente o por escrito, de un mensaje para otra persona[3]. A partir de esas definiciones se puede afirmar que el recado es un texto híbrido que siempre está dirigido a una segunda persona, pero cuya entrega está mediada. La mediación, en el caso de las crónicas, está hecha a través de la voz narradora que busca comunicar la experiencia de viaje a un público latinoamericano. Esto se deduce por la selección léxica y construcción sintáctica de algunas oraciones que remiten a usos latinoamericanos del español[4]. La otredad, por lo tanto, es el elemento central del recado y en las notas mistralianas asoma en cada referencia a una segunda persona. Por ejemplo, en *Florencia* la descripción del centro histórico es hecha como llevando de la mano a su destinatario por los principales monumentos:

> Tres puentes sobre el Arno: el Puente Viejo, o de los Plateros, el de la Gracia, el de la Trinidad [...]. En uno, ya lo sabéis, el encuentro de Dante y de Beatriz [...] No los veremos en otra actitud que en esta: los ojos adentro de los ojos, como un grumo que no se suelta. (Mistral, 2016: 42)

Estas interpelaciones a un lector posible demuestran un afán de transmitir las propias representaciones mentales de las ciudades para influir en las de sus destinatarios. Pero no se trata de una transmisión descriptiva, sino de una que logra sugerir nuevas imágenes a partir del despliegue de un lenguaje poético. Por ejemplo, para expresar la potencia de la obra monumental en la Capilla de los Médicis, la autora se pregunta: «¿Podrán dormir [Juan y Cosme] bajo esta explosión de piedras que casi gritan?» (43). Debido a que las descripciones de este tipo abundan, la acepción de recado que más se ajusta a las notas de viaje es «memoria de la estimación que se tiene de alguien», aunque en verdad se trata de un algo: las ciudades italianas. Es una memoria que, en el afán de ser comunicada, al mismo tiempo sugiere al lector la forma de apropiarse mejor de las ciudades italianas, en caso de que las visite. Funciona como un marco interpretativo para imaginar y proyectar un mapa personal de la ciudad.

A partir de estas consideraciones, se puede sostener que el recado se configura como una modalidad textual que permite el desarrollo de significados legibles sobre la ciudad, tanto para quienes habitan en ella como para quienes solo la imaginan. Es también una modalidad que revela el afán de asir la experiencia de la extranjería, de recuperarla en la memoria, volviéndola familiar, aun cuando a la experiencia misma le sea inherente escabullirse en el recuerdo deformador.

II. Formulación generativa del lenguaje

Si se asume que el sujeto y el espacio se construyen mutuamente, entonces es necesario indagar el discurso que da cuenta de esa construcción y que en el caso de las crónicas se opera a través de chilenismos, neologismos y figuras retóricas. Estos usos favorecen el acto reelaborati-

[3] Definiciones extraídas de la *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española*, 23.a ed. de la Real Academia Española de la Lengua. 1 de Marzo de 2019. <https://dle.rae.es/?id=VMtfDq9>.

[4] Este punto se profundizará en la siguiente sección.

vo del desplazamiento y permiten la personalización de la experiencia en lugares extranjeros. De esta forma se trasgrede la distancia porque se asignan otros significados a un lugar que ya tiene fijados los suyos dentro de una comunidad. Así se puede apreciar en la reformulación del sentido religioso original de las iglesias de Cavi di Lavagna:

> Tres iglesias de las que no sé nada, pero que pueden aceptar esta historia. Dos salieron de una lonja de los Alpes, todo lo blancas que él quiso, muy iguales y espigadas como las muchachas a los 16 años; una se paró en lo alto del olivar, le gustó el mar visto desde allá en la ancha mayólica y se quedó allí: yo la llamo la iglesia de los empeñosos. Cuesta llegar a ella, y yo llevo en un mes treinta promesas de subir, que no cumplo. La segunda iglesia bajó hasta donde el aliento del mar da en la cara, no a la playa misma, y allí se acomodó en una rampa cómoda. Esta es la iglesia de mi salva y de mis padrenuestros. [...] La tercera es una capilla con su triángulo puesto entre sus dos árboles enormes, y que parece una niña de confirmación, asistida de dos viejos. (Mistral, 2016: 161)

La función religiosa de las iglesias se reactualiza para dar lugar a una representación femenina y juvenil de sus figuras. Son personificadas en mujeres jóvenes sosegadas, pues en los recados dedicados a Cavi persiste la idea de que esta ciudad constituye el lugar del reposo revitalizador, donde se cura «el mal de vivir» (2016: 161), característica que a lo largo de las crónicas viene asociado al poder regenerador de lo femenino[5]. Se trata de una representación que viene a suplir la falta de una idea previa sobre estas tres iglesias y cuya imagen emerge a partir de su capacidad sugestiva. Para dar cuenta de la imagen que se vislumbra en la intimidad de la contemplación, para explorar el espacio y así formar la propia idea de experiencia urbana, la voz narradora se sirve del apego a la lengua del suelo natal. Ese específico uso de la lengua contempla el despliegue de figuras retóricas como la personificación, a partir de la cual se moviliza toda la escena de la cita anterior, pues las iglesias cobran agencialidad en tanto son vistas como muchachas que regeneran la ciudad.

Otra figura retórica significativa es la comparación que se establece entre la capilla y una niña de confirmación y entre los dos árboles enormes y dos viejos. La imagen que se desprende de estas comparaciones diseñan un mapa afectivo que además de favorecer una apropiación de los espacios, construye uno alternativo. El discurso poético que produce estos nuevos espacios permite revitalizar sus funciones y mantener su vigencia en una comunidad, superando el riesgo de fosilizarse en monumentos que ya nada signifiquen para sus habitantes.

Un segundo ejemplo significativo del uso generativo del lenguaje para producir nuevos espacios es la metáfora empleada para describir el Duomo de Siena: «Aunque la metáfora parezca irreverente yo me la consiento cuando me nace: [el Duomo de Siena] es una gran cebra o un tigre» (2016: 58). La descripción del Duomo de Siena contiene una percepción lúdica, porque más allá de referir su valor religioso o artístico, la poeta fija su mirada en la singularidad de su fachada como factor definitorio de su representación y, a pesar de que esta no se corresponda con el sentido tradicional y oficial de su referente, no censura su impresión. Y esta irreverencia es precisamente el impulso creativo y transgresor que permite renovar las diferentes lecturas

[5] Se volverá sobre esta idea en el apartado *La feminización de los espacios*.

de los espacios. Esto indica que la ciudad es siempre susceptible a ser receptora de nuevos significados sin poder ser nunca colmada de ellos. Es más, se debe garantizar su indefinición para que pueda seguir actualizándose en las interpretaciones de sus futuros habitantes/lectores. En las crónicas se aprecia que dicha indefinición de la ciudad permite a la autora efectuar un desajuste entre los significados de algunos lugares y sus significantes que le han sido atribuidos tradicionalmente. Así, cuando al Duomo de Siena se le podrían haber asignado valores de imponencia religiosa, o bien, como punto de referencia del centro de la ciudad, llama finalmente la atención por su infraestructura surrealista, suscitando impresiones que lo dislocan de su función original. Este desajuste entre significado y significante de los lugares abre la posibilidad de crear vínculos personales entre los individuos y su hábitat. Por ello, Barthes propone no limitar la descripción semántica de los lugares que cumplen funciones definidas, sino analizar sus microestructuras y aislarlas para luego «actualizarlas secretamente» (1993: 264).

Esta actualización permite redefinir los espacios y explorarlos en sus posibilidades de sugerir nuevas experiencias urbanas. Además, consiente jugar con lo que ya se ha dicho sobre un espacio geográfico, agregando a su definición tradicional una personal visión poética. Así se observa en el siguiente fragmento:

> Me acuerdo de la definición [de golfo] de mi geografía infantil: “una entrada del mar en la tierra”. Pero hay en el fondo la cuchilla verde del mar en la tierra donde el agua se agita como un demonio mordiente, y el gemido del mar es ocre […] Hay por sobre ella las bahías como las del Callao, de curva noble y casi perfecta. Mas eso no es todavía la obra maestra, este pecho de Dios inmenso y dorado: el golfo de Nápoles. (Mistral, 2016: 175)

En esta definición la voz relatora entrevé la imposibilidad de definir un lugar y de colmarlo de significados. Ante esta imposibilidad, no queda más que seguir regenerando impresiones subjetivas que logren restituir las múltiples interpretaciones que suscita un espacio habitado. No es el compendio de las definiciones oficiales de un lugar lo que finalmente cobra interés, sino que las múltiples exploraciones íntimas de sus habitantes, pues solo estas pueden dar cuenta de sus procesos personales de apropiación y de las diferentes modalidades de habitabilidad que emergen de dicho proceso. En el siguiente fragmento se ilustra esta idea, desde cuando se enuncia el desinterés de las versiones oficiales de la ciudad contenidas en libros de historia o geografía, y se subraya la atención por las versiones personales y subjetivas de los paseantes, sobre todo por aquellas con intención estética:

> Yo querría leer otra cosa: lo que han dicho los poetas sobre el golfo [de Nápoles], qué calidad de contacto puso en sus corazones noruegos, galos o australianos. Y ese libro no lo he hallado, porque los libreros imprimen en vez de la banalidad poética, la banalidad histórica […] (2016: 178)

Paralelamente a las figuras retóricas, en las crónicas se identifica también el uso de neologismos, allí cuando la lengua se muestra insuficiente para definir con precisión las impresiones subjetivas. De esta forma, el signo lingüístico es transgredido para transgredir al mismo tiempo el espacio representado, y así dar cuenta del caudal de imágenes inefables que suscita. Un

ejemplo de esto se encuentra en la siguiente cita: «La plaza de la Señoría es mi lugar de reposo en la ciudad. Cuando salgo de mañana, tomo mi desayuno en una de aquellas mesitas que el aire libre purifica de su calidad *restaurantil*[6]» (2016: 48). El significado de *restaurantil* se comprende a partir de la oposición entre la tranquilidad de la plaza –en la que «abundan los clientes silenciosos en las mesas [...], hombres del turismo emotivo» (2016: 50)– y el ambiente cerrado de los restaurantes. Se deduce, pues, un valor negativo de estos, dado que representan un espacio artificial atiborrado de gente y de urgencias, cuyo ajetreo no permite la contemplación ni el desarrollo de una afección personal por el lugar.

Como advertí en el inicio de este apartado, otro recurso lingüístico usado a menudo para favorecer la apropiación de los espacios habitados son los chilenismos. A continuación se presentan algunas formulaciones locales de la lengua que permiten superponer la experiencia en el extranjero a aquella que se lleva desde el punto originario. Esta superposición de espacialidades a través del lenguaje produce una dimensión híbrida en la que los espacios ya no son fijos ni bien delimitados. Las lenguas pertenecientes a estos espacios cobran la plasticidad suficiente para nominar la experiencia en territorios que no le corresponden:

> *Arréglensela*[7] los teósofos con sus avatares de modo que yo vuelva a esta tierra, que suele parecerme buena unas cincuenta veces[8], pero cada vida me la den de cinco años *no más*, que así yo me daré el gusto soberano de ser sucesivamente una niña elquina caxaquedana, provenzal de las Santas Marías, bretona, corsa, cuarenta cosas más, y también niña de Sestri Levante en la costa ligúrica. Es la única transacción para consentir en volver: *no me hace ninguna gracia* vivir de nuevo metida en un mismo cuerpo cuarenta años, comer media vida los frutos de un solo clima, y salir a ver el mundo, a hacer mi visita de cortesía a los paisajes extranjeros cuando los pobres ojos seniles ven solo roca donde hay sirena encaramada y nombran 'bosque' *a secas* el lugar donde los elfos de la luz alfilerean el follaje de todos lados". (2016: 168)

De estos ejemplos podemos ver que en la experiencia de viaje la escritora demuestra una resistencia a dejarse habitar por otras lenguas, insistiendo en el uso particular de la suya. Se trata también de un ejercicio lúdico de ver nominados espacios extranjeros en lengua propia.

III. Discurso indirecto:

Ante la dificultad de describir el nuevo paisaje, Mistral se pone el problema del límite de lo decible. Esta dificultad la resuelve usando lo que sobre ese espacio ya han dicho otras voces destacadas. Por ello, en sus crónicas son recurrentes las citaciones para dar sentido a determinados espacios. Así se aprecia, por ejemplo, cuando la autora se empeña en transmitir sus digresiones sobre los valles toscanos: «Anatole France ha dicho que estas colinas no han sido hechas como el resto del Globo, sino una a una, por un Dios amante que las iba rodeando tacto a tacto de su palma» (2016: 41). El parafraseo se constituye así, no tanto como legitimación de

[6] Las cursivas son mías.

[7] Las cursivas son mías. Destacan la presencia de chilenismos.

[8] No se analiza en este apartado, pero la frase *cincuenta veces* podría remitir a un juego lingüístico: sin cuenta veces.

las propias impresiones, sino como estrategia que sirve para poder explicar la extrañeza en el desplazamiento. Sirve un aliciente que dé el primer impulso para desencadenar las imágenes que constituirán el propio relato de la ciudad. El uso del discurso directo para tales efectos indica el carácter dialógico de la formación de una imagen del lugar habitado, pues exige la contribución de otros para construir la identidad en la extranjería. Resulta además una ocasión para confirmar el propio bagaje cultural en el lugar mismo donde figuras autoriales han referido sus reflexiones, como una suerte de reconocimiento de un mapa personal diseñado previamente a partir de la lectura de otros autores.

Pero también es un mapa que se macera en la intimidad de la contemplación, que aun cuando se reconoce íntima necesita un contrapunto dialógico para cobrar espesor. En el siguiente fragmento se puede evidenciar ese proceso dialógico en la contemplación de la *Noche* de Miguel Ángel:

> La maravilla del sueño está toda derramada en la frente, en los párpados y en la boca exhalante […] *Me viene un verso olvidado*[9] que dice: "la misericordia concedida por Dios a los hombres es el sueño". Contemplo esta cabeza como esas cosas que quiero dejar depositadas en el fondo más seguro de la conciencia. «Tú, le digo, me harás dormir a tu semejanza, como una madre. (2016: 44)

La representación de *Noche* se reconstituye a través de la memoria que resurge espontánea («me viene un verso olvidado»). En esta rememoración la voz narradora ni siquiera puede localizar quién ha proferido ese verso, pero esto no importa tanto cuanto la capacidad que tiene de abrir una experiencia de sentido, a partir de la cual la escritora puede seguir desarrollando sus percepciones. En efecto, el verso recordado ha provocado que la hablante profundizara su impresión hasta el punto de entrar en contacto dialógico con la escultura («Tú, le digo...»), aunque no sea más que consigo misma. Así, para volver accesible la experiencia ajena estableciendo relaciones personales de significado, la autora completa con su excedente de visión la que han ofrecido otras voces.

Mecanismos temáticos

Los repertorios temáticos que se identifican en las crónicas se configuran como un lente a través del cual la ciudad puede ser entendida y asida. Así, la selección de lo que será referido y de lo que quedará fuera del discurso es un acto en el que se territorializan y desterritorializan campos de sentido. De esta forma, en las crónicas se territorializan aquellos temas que forman parte de la sensibilidad específica de la autora y que, al mediar la extrañeza en el extranjero construyendo significados legibles de la ciudad, favorecen la apropiación de lo ajeno.

I. Referencia a lo familiar

Este primer tema surge como un modo para subsanar el duelo de la extranjería. Las ciudades italianas y los modos de sociabilidad que se despliegan en ella evocan el lugar de origen: «Al igual que mi valle de Elqui, el del Entella, deja en el fondo huertos para las mujeres y pone en

[9] Las cursivas son mías.

lo alto en las minas para los hombres» (2016: 67-68). Las referencias al lugar de origen, donde se contiene el sentimiento de familiaridad con el mundo, no se establecen para superponer las imágenes de la ciudad de origen en la ciudad italiana cancelando sus particularidades, ni para acortar la distancia y aliviar la nostalgia; se trata más bien de establecer una distancia respecto del origen como única manera de asirlo y de transgredirlo. Encontrando restos del propio origen en tierras extranjeras es posible acercarse a ese punto primordial y familiar, pero inevitablemente creando un tercer espacio que no se corresponde ni con el lugar natal ni con el extranjero. La exploración del espacio, entonces, suscita un viaje hacia la intimidad del recuerdo, desde el cual se construye un mapa personal organizado simbólicamente:

> La colinas doncellescas con redondeces y redondeces engañan el ojo asegurando que ellas están próximas […]; la verdad es que las subiremos en dos horas bien jadeadas, sin más descanso que los de cortar unos hongos buenos y malos por si no hubiera cosa de comer allá arriba, ni más paradas que las del antojo de abarcar el panorama piadoso echándole cada una la lazada de relación con algún pedazo de nuestra tierra. 'Se parece a la Australia hacia X'. 'Se parece a la California también'. 'En México…', 'En Chile…' Y estamos sentados a medio cerro bautizando de americanidades o de australidades este paisaje ajeno lo mismo que las tribus que se adjudican la cara de Elena de Troya […] (2016: 68-9)

Basta la contemplación del espacio geográfico para suscitar los recuerdos de la propia patria. El espacio se muestra así como un territorio que viene construido en concomitancia con las identidades que lo habitan. En el fragmento anterior, dicha construcción se origina a partir de la idea de casa como lugar primordial, que para Bachelard se sitúa en la raíz de cada ensoñación de quien rememora. Es esta idea la que da una mínima orientación en los procesos perceptivos y sin esta imagen el sujeto sería un ser disperso. Porque es desde este lugar original donde se proyectan todos los modos posibles de habitar todas las otras residencias futuras. Por ello, el mismo espacio ajeno adquiere diferentes imágenes mentales para cada viajero que acompaña a la poeta. Nótese en este proceso de apropiación espacial el tratamiento de la lengua que sigue la autora: neologismos (*australidades*: adjetiva el espacio como una posición geo-orientadora del sur del mundo —donde se encuentra Chile y Australia—. La conjunción de estos paisajes con el de Italia renueva las imágenes de las ciudades visitadas); figuras retóricas (*colinas doncellescas*, para enfatizar su forma femenina y juvenil; *bautizar el paisaje*, para conferirle una condición de persona con agencialidad e identidad propia, representada en la nacionalidad de cada paseante; etc.); y expresiones que remiten al ámbito popular chileno (*dos horas bien jadeadas*), son elementos que sirven nuevamente como mecanismos para dotar de sentidos al paisaje.

En fin, siguiendo la idea de Bachelard, resulta claro que el recuerdo del origen confiere a los lugares nuevos la profundidad necesaria para desenvolver la experiencia humana:

> Cuando fui a Pompeya, recuperé de golpe todo ese patio y todos los patios serenenses. Había yo entrado a una de esas casas que solo han perdido la techumbre y el alabastro de las ventanas, y al hallarme dentro de su atrium, […] allí mismo sentí de golpe que había entrado al origen de todos mis patios chilenos (2016: 180-81)

Se recrea una sensación de hogar en la ajenidad, pero al mismo tiempo una sensación de novedad al descubrir una relación entre dos ciudades tan disímiles a través de un elemento insospechado: el patio. Al respecto, Bachelard comenta: «todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa» (2000: 28).

Pero la familiaridad de los lugares no se enfatiza solamente en su relación con las experiencias de sentido ya conocidas, sino también en las evocaciones al espacio familiar. Es en la conservación de una relación social estrecha en las ciudades italianas donde la autora percibe una cercanía con su propia cultura, una que conduce a la vida en comunidad. De ahí que las ciudades italianas vengan frecuentemente representadas como un terreno familiar y no a través de la figura de la mujer sensual, misteriosa, pasiva y por ello abierta a ser poseída, como se habían empeñado en describirlas algunos autores latinoamericanos que visitaron Europa (Sarmiento, Darío, Cortázar y Gómez Carrillo son algunos ejemplos). Como observa Miseres, en las crónicas de Mistral las ciudades italianas son representadas en «la imagen de la familia, lo cercano [lo maternal] como eje del funcionamiento de sus ciudades» (2013: 16): «La legumbre anda repartida en los huertos de las casas y […] el puchero sacado de siete casas obliga a una sociabilidad cristiana, que yo me tenía olvidada desde mi valle de Elqui […]» (Mistral, 2016: 163). El ambiente familiar que caracteriza a las ciudades italianas se articula no como un elemento despolitizado, sino que como una fuerza subversiva capaz de desmontar la alienación en los modos individualistas y funcionales de habitar la ciudad que se produce desde los discursos de progreso y modernización urbana. La vida comunitaria, la organización social, la conservación de los viejos oficios transmitidos en la estrechez de la vida familiar, se instituyen como resistencias al resto de las sociedades capitalistas concentradas en las principales metrópolis europeas.

II. La feminización de los espacios

De todos los significados posibles que se les podría haber atribuido a las ciudades italianas, en sus recados Mistral codifica solo aquellos que le permiten volver a la ciudad apropiable e inteligible en su mapa personal. La figura de la madre es uno de los significados que permite reconfigurar el espacio habitado en uno femenino, acogedor, matriz creadora y regeneradora de las fuerzas vitales. Vista desde esa perspectiva la ciudad se convierte en el lugar propicio para los ritmos propios de la mujer. Al proponer esa modalidad de vida urbana, se está sugiriendo al mismo tiempo una alternativa al modelo patriarcal de habitar los espacios, vale decir, a uno basado en la configuración de un ámbito público donde el hombre es el protagonista o donde lo que prima es la funcionalidad práctica más que la posibilidad de encuentro.

La representación femenina de los espacios a través de la figura maternal se expresa en cuatro formas: para describir espacios geográficos; para indicar un origen cultural común; para presentar la figura femenina como articuladora de la vida en comunidad y para indicar la conciliación del trabajo y la maternidad como condición fundamental para el bienestar de un pueblo.

Las referencias a lo femenino cuando se describe la geografía produce el efecto de reforzar la cercanía familiar con los espacios. Uno de los lugares geográficos que con mayor frecuencia es representado como femenino es el/la mar. He aquí dos ejemplos: «¿Por qué no diremos mejor la mar Mediterránea? Porque es un mar femenino» (Mistral, 2016: 23); «La dulzura circundante [del Mediterráneo] nos hace criaturas suyas, y nos abandonamos, porque todos somos ese niño desgraciado, pronto a reclinarse en el regazo, que no ha probado, de la madre maravillosa» (2016: 24). Así la placidez de las ciudades italianas de mar es mostrada a través

de la madre arrulladora que recompone las energías y que acoge al huérfano que somos todos. Es una ciudad-madre que representa un punto de inicio que se regenera en el devenir de cada habitante que la vive. Esta representación maternal de la ciudad es tal también porque contiene en su núcleo los pilares de la cultura occidental que, por cuanto sea antigua, mantiene su vigencia gracias a la calidez del ámbito familiar que evoca. De esta forma, para Mistral las ciudades contienen: «una latinidad virgiliana que mana todavía en la ubre clásica la única leche indudable entre las de este mundo» (2016: 19). *Ubre* y *leche*, campos semánticos que remiten otra vez a lo maternal. Es por ello que Miseres propone el concepto de «ciudad-matriz» (2013:10) como esquema de representación de las ciudades italianas, porque en ellas se codifica un rol regenerador y reproductor asociable a una figura materna primordial.

Es recurrente encontrar metaforizados los espacios en la figura femenina, porque son considerados categorías pasivas, carentes de agencialidad y abiertos a la dominación externa; todas características asociadas también a los cuerpos femeninos. Sin embargo, la representación femenina del espacio que se da en las crónicas, lejos de mostrar las ciudades como espacios pasivos, indica su rol regenerador y reproductor. Se configura así un discurso que concede a lo femenino/maternal una participación central en los procesos sociales y culturales. Lo femenino, entonces, ya no es definido por su función en la dimensión doméstica, sino que por su rol creativo, regulador y articulador de la vida en comunidad.

La ciudad presentada como mujer permite también la conciliación entre trabajo y maternidad, fusión que para Mistral es la base fundamental del bienestar de un pueblo:

> La tejedora de brocado es vieja, la del otro extremo, adolescente; después iremos a ver otras obreras y hallaremos estas mismas edades. Parece que la artesana hace una pausa de años en el trabajo mientras concibe y cría, lo que está muy bien, porque sería funesto que este cuerpo batido por el telar, pedalear a cada segundo, teniendo atravesado en la mitad de su cuerpo el bultito tierno, el bultito de guardar. (Mistral, 2016: 149)

Destaca así el trabajo artesanal en Zoagli, en donde las mujeres pueden conciliar trabajo y maternidad, al mismo tiempo que mantienen una tradición artística local que se resiste a ser borrada por los discursos de la modernidad. Es más, propone un modelo de vida alternativo en el que determinados saberes que no tienen lugar en una sociedad industrializada y moderna –como el trabajo artesanal de la confección de las telas de Zoagli, cuya tradición se remite a la Edad Media–, en la ciudad italiana son valorados como su principal motor generativo. Los saberes femeninos también hacen parte de este espesor cultural y por ello la poeta insiste en el reconocimiento de la matriz femenina de las ciudades italianas que, como indica Miseres, «remite a un tiempo y a un espacio negados en el pensamiento occidental» (2013: 17).

III. Crítica a la modernidad europea a través de una perspectiva humanista cristiana

A lo largo de las crónicas, la modernidad se presenta como un discurso histórico que produce un sentido de alienación de los habitantes con respecto a la ciudad. Ante la amenaza que supone para la supervivencia de los saberes locales, las ciudades italianas se presentan como modelos urbanos ideales que logran conciliar las clásicas tensiones de la modernidad como no logran hacerlo otras ciudades europeas industrializadas. El motivo de esa conciliación la atribuyo a

la continuación de una sensibilidad cristiana premoderna. A partir de esta sensibilidad la modernidad viene interpretada en un sentido diverso con respecto al cristianismo racionalizado asimilado en las principales metrópolis europeas del norte[10]. Esa interpretación considera que en vez de establecerse la relación con Dios a través de la razón, se hace a través de los afectos, como bien puede apreciarse a continuación:

> Una inglesa me decía a mí: -¿No se indigna usted que cree en los santos de ver que en Andalucía y en Sicilia los ponen en refranes picantes y a ellas, las santas, no las tratan mejor que a la buena moza del mercado? –Ustedes no pueden entender nuestro humanismo mediterráneo– le decía yo, que parece irreverencia y es cariño desaforado; usted no sabe la actitud que crea el dogma de la "comunión de los santos" en estos pueblos […]; el hombre o la mujer que están en los cielos es algo así como un abuelo o una abuela gloriosa, y su gloria no nos pone cortedad, porque en la "comunión de los santos" esa gloria es un pan en el que comemos todos. (Mistral, 2016: 155)

Existe una relación entre esta forma de vivir la fe cristiana y el modo en que se asume la modernidad, relación que Mistral advierte en la exaltación de los afectos, en los vínculos cercanos que se establecen con los espacios y en la espiritualización de la materia. Las ciudades italianas adhieren a la modernidad tomando en cuenta estos valores, conformando así un modelo alternativo a las ciudades industrializadas. Como sostendría Mistral en sus crónicas, las urbes italianas producen «una vida moderna sin frenesí moderno [...], y vive aún la del artesano medieval» (2016: 19). De tal modo que aun siendo ciudades modernas han asistido a una conservación humanista de los modos de vida, lo cual según Miseres «ofrece otro entendimiento de las convencionales formas de concebir el atraso o progreso de una sociedad» (2013: 16) y, en consecuencia, otra manera de concebir la modernidad.

Ese entendimiento, apoyado siempre desde una perspectiva humanista cristiana, permite repensar las formas de producción. La Iglesia Católica se erige así como la institución que legitima el trabajo artesanal como la más alta labor humana: «[La iglesia es] la más leal entidad alguna del trabajo manual» (Mistral, 2016: 145). Pero al mismo tiempo consiente la producción industrial solo cuando esta se concibe al servicio del trabajo artesanal para potenciar su valor artístico y cultural. Por ello, la industrialización viene condenada solo en las formas que ha adquirido en sociedades que buscan optimizar la producción en serie. Por último, el trabajo artesanal propicia el asentamiento de un sentido comunitario de la sociedad, como puede observarse en la comunidad de tejedoras de Zoagli. Por lo que en la medida que la producción artesanal sea integrada en los discursos de la modernidad, se favorece también el reconocimiento

[10] Una interpretación racionalista del cristianismo, como la que se da en Londres y en París, supone que Dios ha dado a los humanos la razón para comprender sus designios. El mayor de ellos es la preservación general para incrementar el bien común, de lo cual se sigue que es necesario trabajar esmeradamente y optimizar los bienes para conseguir mejoras sociales y morales. Como aclara Taylor, «Dios quiere que seamos productivos y eso significa que debemos dedicarnos, enérgica e inteligentemente, a alguna tarea útil» (1996: 255). Desde esta interpretación del cristianismo se privilegian valores como el sentido práctico, la productividad, la eficiencia, el progreso. Generan una tendencia a instrumentalizar la vida corriente y de acentuar los límites de los espacios públicos –productivo y masculino–, y de los espacios privados, –íntimos y femeninos–. Estos antecedentes configuran los rasgos de una sociedad capitalista e industrializada que se encuentra enraizada en los principales países europeos industrializados, y de los cuales Mistral toma distancia, porque producen modos alienantes de habitar la ciudad.

de valores tradicionales que han sido puestos al margen del devenir histórico occidental.

En última instancia, el tema de la crítica a la modernidad desde una perspectiva humanista cristiana se reconoce en la resignificación del sentido religioso como hecho político. Así cuando la autora hace referencia a eventos o figuras bíblicos lo hace con un afán de darle un sentido actual, como por ejemplo para revertir los excesos del fascismo italiano y de cualquier metarrelato que lleve detrás una idea imperialista:

> Yo no sé qué vieja cristiana habla dentro de mí, recordando que el Fascio es el hijo del Imperio romano, y que el Imperio, con estas mismas fuerzas, la imposición, el poder militar y un Derecho sombreado por las armas, mató hace dos mil años, con brazo judío, al más Excelente de los hombres, en una colina del Oriente. Siempre, eternamente, la Fuerza matará a Jesucristo, al espíritu, donde quiera que aparezca (2016: 93-4)

Lo que condena aquí la autora no es solamente la fuerza del Imperio romano que termina por masacrar a Jesucristo, sino que todos los relatos que se muestran totalizantes, especialmente aquellos contenidos en la modernidad, como los nacionalismos.

Conclusión

El concepto de apropiación remite no solo a la construcción de una representación mental de los espacios, sino que también a la voluntad de asir la singular experiencia de habitarlos y de relatar dicha apropiación. Visto que la impresión que deja la experiencia es personal, intransferible e inverificable, el intento de transmitirla minuciosamente implica comunicar lo inefable. Y para indagar esa inefabilidad en las crónicas apenas analizadas se evidencia una exploración de los límites últimos del lenguaje. Esta exploración del lenguaje para dar con la palabra precisa que encierre la experiencia inefable, configura una poética mística del viaje. En la crónica *El Mar Mediterráneo* se puede encontrar una de las referencias más explícitas a esta idea: «Para mí no han sabido nombrar las cosas sino los místicos, que las punzaron hasta la entraña, y los poetas primitivos, los llenos de inocencia» (Mistral, 2016: 23). Punzar las cosas hasta la entraña no significa otra cosa sino que excavarlas y escudriñarlas con la palabra para dar cuenta de la magnitud de su ser. En esta exploración la viajera poeta interioriza los espacios para lograr conseguir su apropiación a través de la palabra que, en todo caso, nunca se muestra suficiente para fijar la experiencia. La pregunta que a partir de esto podría surgir: ¿es posible una apropiación de los espacios o es solo un deseo que en cuanto parece colmarse vuelve a desvanecerse? En el caso de Mistral, la posibilidad de una apropiación se resuelve caminando Italia, porque paseándola a pie es posible absorber sus imágenes, transformarlas y sugerir unas nuevas a futuros viajeros y habitantes.

De esta forma, se puede ver que el desplazamiento físico no es una condición necesaria para definir el viaje, sino que la capacidad de buscar en las imágenes de la intimidad el modo de verbalizar la experiencia del desplazamiento físico o imaginario.

Bibliografía

AUGÉ, M., 1998. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa.

BACHELARD, G., 2000. *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.

BARAD, K., 2017. *Performatività della natura. Quanto e queer*, Pisa, Edizioni ETS.

BARTHES, R., 1993. *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.

LEFEBVRE, H., 1978. *De lo rural a lo urbano*, Barcelona, Ediciones Península.

MISERES, V., 2013. "Fémina urbe. Ciudades europeas en la escritura de mujeres latinoamericanas". *Letras Femeninas*, no. 1, pp. 10-28.

MISTRAL, G., 2016. *Italia caminada por Gabriela*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

PÉREZ VILLALÓN, F., 2014. "Variaciones sobre el viaje (dos viajeros ejemplares: Mistral y Oyarzún)". *Revista chilena de literatura*, no. 64, pp. 47-72.

TAYLOR, C., 1996. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Barcelona, Paidós.

GEISHEL CURIEL MARTÍNEZ
Universität Potsdam

Venecia en la literatura latinoamerica

En una carta a su amigo Paco Porrúa, Julio Cortázar escribió: «[...] a Venecia hay que dejarla tranquila, caminar con las manos en los bolsillos y silbando, y de golpe cuaja el cristal, sos un pedacito legítimo del increible mosaico, y entonces es la felicidad. Lástima que, como siempre, estas cosas no se pueden escribir» (Bernárdez y Álvarez, 2014: 291). Estas palabras hacen referencia a un aspecto de Venecia que abordaré hoy, el hecho de que la ciudad provoca una primera impresión que después debe ser modificada cuando se pasa más tiempo en ella y que este efecto se debe, en parte, al juego visual de reflejos que se producen en ese enlazamiento singular de arquitectura y agua que caracteriza a la ciudad. Y aunque Cortázar afirmó que «estas cosas no se pueden escribir» (291) veremos cómo el autor transformó su experiencia veneciana en un relato.

A continuación examinaremos algunos fragmentos de tres obras cuyos protagonistas viajan a Venecia; allí descubren rasgos de su identidad que desconocían o emergen deseos reprimidos que necesitaban de un impulso especial para exteriorisarse. Veremos cómo la singular conformación de Venecia constituye ese estímulo sensorial que les hacía falta. Para ello seguiremos a los protagonistas en sus recorridos por la ciudad y examinaremos los espacios que llaman su atención para ver cómo los perciben y a la vez cómo influyen en sus acciones. Además de los espacios, es importante la forma en que los protagonistas se mueven por él, ya que en este análisis cuenta más su papel como 'actores', es decir lo que como lectores observamos que hacen y no tanto lo que piensan. Las obras son: *Concierto barroco* (1974) del cubano Alejo Carpentier, *La barca o nueva visita a Venecia* (1977) del argentino Julio Cortázar y *El relato veneciano de Billie Upward* (1981) del mexicano Sergio Pitol. Para el análisis tomo como punto de partida los comentarios del filosofo de arte Georg Simmel, quien en su ensayo *Venecia* comenta lo siguiente:

> En los palacios de Florencia, [...] la fachada se nos revela como la expresión exacta de su sentido interior [...]. Los palacios venecianos, en cambio, constituyen un juego preciosista cuya misma similitud enmascara los caracteres

> individuales de sus habitantes, como un velo cuyos pliegues obedecen sólo las leyes de su propia belleza y que sólo manifiestan que hay vida detrás por el hecho de ocultarla. [...] cuando uno recorre el Canal Grande se da cuenta de que, sea como fuere la vida, así no es posible que lo sea de ninguna manera. [...] la apariencia vive como separada ostentosamente del ser, el exterior no recibe del interior ni directriz ni alimento [...] (Simmel, 2007: 44-45)

Simmel nos dice que los palacios venecianos ocultan la vida que hay en su interior, que las fachadas no revelan lo que hay en el interior. Esta característica expone una separación entre la apariencia y el sentido interior y sugiere a los visitantes que en su vida puede existir la misma dislocación, que su conducta, lo que son en apariencia para la sociedad, puede no coincidir con sus anhelos profundos, que su apariencia puede estar separada del ser.

Además, Simmel dice lo siguiente sobre el movimiento de la gente a través de esta arquitectura simuladora:

> En Venecia todas las personas se mueven como en un escenario: [...] *aparecen* constantemente a la vuelta de una esquina para desaparecer al cabo de pocos instantes detrás de otra, y tienen un aire de actores que no representan nada situados a la izquierda o a la derecha de la escena; la obra se desarrolla sólo allí y no tiene origen en la realidad del antes ni efecto en la realidad del después. (45)[1]

A continuación veremos algunos ejemplos de palacios y otros edificios que con su apariencia externa provocan una falsa impresión. Los visitantes se sorprenden al conocer el interior de estas construcciones o al observarlas desde otro punto y descubren que han sido confundidos por las fachadas. Posteriormente, veremos cómo la ciudad va influyendo en los visitantes de forma que los va estimulando a moverse como actores, probar roles que no tienen «origen en la realidad» (45) de su vida hasta antes del viaje, ni tampoco relación con lo que son en ese momento, pero que corresponden a deseos que yacían en algún lugar recóndito de su ser. En este escenario pueden probar con tranquilidad esos papeles, pues el «juego preciosista» (44) de los palacios les dice que no tendrán ningún «efecto en la realidad del después» (45), que cuando salgan de Venecia se habrá terminado la obra.

El *Ospedale* y el cementerio como escenarios

Empezaremos con *Concierto Barroco*, novela que narra el viaje de un protagonista sin nombre, nacido en Mexico y de padres españoles, quien viaja a Venecia alrededor de 1709, año en que coinciden la labor de maestro de Antonio Vivaldi en la orquesta del *Ospedale della Pietà* y la estancia de Friedrich Händel en la ciudad, hechos ficcionalizados en la novela.

Una escena clave de la novela acontece en el mencionado *Ospedale della Pietà*, que era un hogar para huérfanas y escuela de música, y que en la novela se describe como un teatro: «la gran Sala de Música que, con sus mármoles, molduras y guirnaldas, con sus muchas sillas,

[1] Las cursivas son mías y sustituyen al verbo 'desaparecen' de la traducción. En el original en alemán se encuentra el verbo *auftauchen*, que significa aparecer y no desaparecer, acción importante para la comprensión de la cita.

cortinas y dorados, sus alfombras, sus pinturas de bíblico asunto, era algo como un teatro sin escenario o una iglesia de pocos altares» (Carpentier, 1983: 171). Mas que como un medio de adoctrinamiento religioso, las pinturas de asunto biblico son expuestas como bastidor de un teatro y el resto de la decoración como parte del *atrezzo*. No hay un escenario de contorno específico, porque todo el conjunto sirve como lugar de actuación. Al entrar al lugar, el protagonista, quien va disfrazado de Montezuma, y su sirviente, el negro cubano Filomeno «que no había creído necesario disfrazarse al ver cuán máscara parecía su cara natural entre tantos antifaces blancos» (Carpentier, 1983: 168), se sienten decepcionados del lugar, al que han sido conducidos por Vivaldi: «preguntabánse Montezuma y Filomeno a qué habían venido a semejante lugar, en vez de haberse buscado la juerga adonde hubiese hembras y copas» (171). Sin embargo, los viajeros tienen que ajustar esta primera impresión y cambiar la decepción por entusiasmo al ver aparecer en la sala a las alumnas de la orquesta y, poco después, en desbordada alegría cuando llegan las bebidas alcohólicas.

En este ambiente escénico, Filomeno, ejecuta una improvisación musical con ollas y otros trastos de cocina y recibe el aplauso de Vivaldi y Händel. Acto seguido, observa un cuadro de «una Eva, tentada por la Serpiente» (174), pero no la relaciona con el origen del pecado o la perdida del paraíso. Más bien fija su atención en la Serpiente como si ésta pudiese saltar del marco e inicia un canto parecido a «una extraña ceremonia ritual» (174), en el que es seguido por todos los asistentes, quienes latinizan sus versos. Todos juntos forman una «fila, agarrados por la cintura, moviendo las caderas, en la más descoyuntada farándula que pudiera imaginarse» (174). De forma sorprendente, el protagonista en su disfraz de Montezuma se pone al frente del grupo y lo lleva a recorrer todos los sitios y recodos del O*spedale*, arrastrando a sus ocupantes:

> dieron varias vueltas a la sala, pasaron a la capilla, dieron varias vueltas al deambulatorio y siguieron luego por los corredores y pasillos, subiendo escaleras, recorrieron las galerías, hasta que se les unieron [...] las fámulas de cocina, las fregonas, [...] el hortelano, el jardinero, el campanero, el barquero y hasta la boba del desván. (175)

El protagonista había salido de viaje rumbo a Europa por considerar que allí estaba su origen, la gran cultura de los que habían salido para dominar América. En su casa solía escuchar música de compositores europeos y creía tener apego sólo a lo que le parecía proveniente de Europa. Pero durante la ejecución de Filomeno observa cómo su improvisación, esta música sin partitura, arranca los aplausos de los compositores y cómo su canto con un texto también improvisado pone a todos en movimiento. Él mismo se pone al frente de la farándula y guía a todos en este baile de ritmos africanos. En esta noche, el protagonista vive una explosiva combinación de ritmos, que le muestran que la supremacia cultural europea era una fantasia de su posición como tirano, señor de las minas de plata.

Al amanecer, salen del O*spedale* y se dirigen al único lugar donde se puede estar tranquilo durante el carnaval:

> La barca, tras de largo y quieto bogar, se acercó a los cipreses de un cementerio. [...] Las lápidas eran como las mesas sin mantel de un vasto café desierto. [...] El mexicano, sacado de su sopor, fue invitado a narrar nuevamente la historia

> de Montezuma. [...] El narrador dramatizaba el tono, gesticulaba, mudaba de voz en diálogos improvisados, acabando por posesionarse de los personajes. (177-178)

Aunque no se dice el nombre, sabemos que se encuentran en la isla de San Michele, el famoso cementerio veneciano donde se encuentra enterrado Igor Stravisky , como tambien lo menciona uno de los personajes. Si un cementerio es ya de por sí un lugar con una temporalidad propia, donde no entra el trajín ni el devenir del exterior porque las historias de los ocupantes ya ha concluido y los que entran a enterrar a más muertos o visitar las tumbas hacen una pausa en su modo de vivir cotidiano, en San Michele se acentúa esta separación al ubicarse en una isla cercada con cipreses. En este espacio a cielo abierto, pero con elementos aislantes naturales, el protagonista narra nuevamente la historia de Montezuma, pero a diferencia de la primera vez que lo hizo en un café rodeado del tumulto del carnaval, en esta ocasión lleva la narración a un nivel personal y se apropia del papel de todos los implicados en la historia, tanto de los españoles con los que siempre se había sentido identificado, como también de los aztecas y se convierte en actor de ambos grupos envueltos en la conquista del territorio mexicano. Así, el cementerio se vuelve por unas horas el escenario en el que el narrador actualiza para sí mismo aquel suceso histórico y el traje de Montezuma que lleva puesto le permite probar de forma corpórea la parte de nativo américano de su identidad. Antes, la música y el baile en el *Ospedale* le habían dado la oportunidad de probar la parte estética de las raíces africanas en América, de forma que en conjunto puede confrontarlas con la parte que hasta antes del viaje había predominado en su conciencia, como si fuera la única, la de dominador europeo. Esta confrontación lo lleva hacia el final de la historia a cuestionarse sobre la percepción de su identidad y reconocer que se ha transformado durante el viaje.

El narrador omnisciente había ido indicando la transformación del protagonista con los apeleativos con los que había ido nombrándolo durante el camino: empezando con 'Amo', siguiendo con 'viajero', 'forastero' e 'indiano', entre otros, y finalmente lo llama 'el mexicano', en marcada diferencia con indiano que sólo haría referencia a la parte de nativo américano de su identidad; mexicano, en cambio, alude a una mezcla compleja histórica y culturalmente.

Una góndola navega entre bambalinas

El siguiente personaje es Valentina, protagonista del cuento *La barca o nueva visita a Venecia*, publicado en la colección *Alguien que anda por ahí* (1977). La protagonista viaja de Argentina a Europa en 1954. Durante el viaje conoce a Dora y después, en Roma, ambas conocen a Adriano, con quien Valentina inicia una aventura amorosa que continúa en Florencia, la siguiente estación del viaje. Valentina corta abruptamente esta relación en ciernes cuando deja la ciudad antes de lo planeado y prosigue sola hacia Venecia, abandonando a Adriano y también a Dora. Al llegar a la ciudad de los canales, sigue a la corriente de turistas, visita los lugares famosos y le parece que «Venecia [...] se le daba como un admirable escenario sin los actores» (Cortázar, 2014: 101). Valentina percibe la arquitectura veneciana como un escenario y de forma involuntaria probará ella misma a actuar un papel en estas bambalinas.

Las reflexiones de Valentina sobre Venecia son interrumpidas abruptamente por los co-

mentarios de Dora, quien no está en Venecia pero a quien el autor ha dado el doble papel de coprotagonista y conarradora omnisciente. En estos comentarios pone en duda que Valentina esté pensando en Adriano mientras recorre Venecia, como lo declara el narrador omnisciente y sugiere, como ya lo ha hecho en otras ocasiones, que piensa en ella pero que se menciona a Adriano porque una aventura amorosa heterosexual es un tema menos problematico, lo que es cierto si pensamos en la América Latina de los Setenta[2]. Es así que el comentario justo en medio de las reflexiones de Valentina expande las posibilidades de su conflicto, pues no se sabe si está huyendo de la relación con Adriano o si está esquivando reconocer la atracción que siente por Dora. Esta ambigüedad a su vez amplia las posibilidades de los roles que Valentina puede adoptar en la ciudad-escenario.

Valentina hace un paseo en góndola y en un momento del trayecto el gondolero le señala un palacio «de esos que sólo aceptan dejarse ver desde los canales interiores y que los transeúntes no sospechan puesto que sólo ven las puertas de servicio, iguales a tantas otras» (103). Valentina percibe que no todas las construcciones que observó antes desde el Gran Canal y vías principales son lo que parecen, que la arquitectura veneciana porta un antifaz y se deja observar solo desde ciertos puntos. Esta observación de los palacios sucede justo después de pasar por debajo de un puente, hecho que vivió con angustia, ya que le pareció «como si fuera la tapa gigantesca de un arcón que iba a cerrarse sobre ella. [...] Se obligó a guardar los ojos abiertos en el breve tránsito, pero sufrió, y cuando la angosta raja de cielo brillante surgió nuevamente sobre ella, hizo un confuzo gesto de agradecimiento» (103). Es claro que los puentes tienen una influencia en su sensibilidad. Ya antes había pensado que «demorarse en los pequeños puentes que cubren como un párpado el sueño de los canales, empezaba a parecer una pesadilla» (102). Valentina no quiere dejarse contagiar del adormecimiento de las aguas de los canales y se niega al sueño, como si en él pudieran revelarse hechos que la dejarían encerrada, inmovilizada, como en un arcón. El temor de ceder a sus propios sueños la obliga a mantener los ojos abiertos y en el momento de volver a ver la luz, justo cuando se creía fuera del alcance de ellos, el gondolero le señala el palacio, la confirmación de que aunque se niegue a sus sueños no puede escaparse del escenario, que ya está allí y ahora tiene que probar otros papeles.

La siguiente escena significativa en el trayecto en góndola es cuando pasan por la *Fondamenta Nuove*: Dino, el gondolero, explica que lo que hace importante a este muelle es, por un lado, que de ahí salen los barcos para Burano y Torcello y, lo que es y será más importante en el relato: «enfrente está el cementerio» (105). Como en *Concierto Barroco* aquí tampoco se menciona el nombre, pero sabemos que se trata del cementerio de San Michele. Es el último punto que llama la atención de Valentina antes de llegar al muelle en el que termina el recorrido y en el que Valentina tendría que despedirse. Para sorpresa de ella misma, no lo hace así y más bien termina sugiriendo, incluso pidiendo, algo que no es claro qué es; el caso es que vuelve a subir a la góndola y continúan navegando, pero a diferencia del primer trayecto, durante éste «Valentina cerraba los ojos y se dejaba llevar por otras vagas imágenes que desfilaban paralelamente a lo que renunciaba a ver» (106), se niega a ver el escenenario, pero se entrega a él, cede su voluntad a la casualidad de las circunstancias. Cuando por fin atracan en la casa de Dino, Valentina ve hacia el final del canal y piensa que «allá debía estar la *Fondamenta Nuove*» (107)

[2] Aunque el viaje de Valentina se ubica en 1954, el autor intradiegético introduce 22 años después a Dora como crítica de la narración que él había escrito. Con ella, Cortázar arma el juego temporal que lo caracteriza.

y enfrente, la referencia que no se dice, pero que está latente: el cementerio.

Dino invita a comer a Valentina y después tienen relaciones sexuales. Sin embargo, la descripción posterior que Valentina hace de lo hechos es ambigüa, hace pensar que ella no aprueba sus propios actos y se justifica mentalmente llamándolo 'violación', aunque sus movimientos no muestran resistencia. Además, vuelve para repetir la experiencia y aunque la primera vez había pensado que era: «imposible recordar la ruta. Habían pasado bajo el *Ponte dei Sospiri*, pero después todo era confuso» (107) en la segunda vuelta queda claro que reconoce varios puntos del camino:

> Dino la condujo por el Canal Grande hasta más allá del Rialto, eligiendo amablemente el recorrido más extenso. A la altura del palacio Valmarana entraron por el rio *dei Santi Apostoli* y Valentina, mirando obstinada hacia adelante, vio venir otra vez, uno tras otro, los pequeños puentes negros hormigueantes. (116)

Lo que se debe notar en esta segunda vez, es que sabe muy bien que Dino la llevará a su casa, que volverá a tener relaciones sexuales con él, pero en esta ocasión no se niega a ver el camino, su vista esta fija en lo que vendrá, está decidida a cumplir con el rol que ha tomado en esta ciudad y continuará con una relación que es transgresora en tanto que no involucra los roles de su vida cotidiana fuera de Venecia: por ejemplo, comenta que Dino no le ha preguntado de dónde es, así que no tiene que cumplir con formas de conducta estereotipadas de la gente de su procedencia ni con el código no escrito pero censurador de una conciencia formada en una tradición especifíca. A Dino no le ha contado nada sobre su divorcio en Uruguay o sobre el hijo que la espera en Argentina. Lo que es más, al no hablar el mismo idioma, apenas ha habido intercambio de información, ni siquiera comparte con él un plan a corto plazo como lo es el viaje, porque Dino no está viajando, a diferencia de Adriano. Su único vínculo es el placer, y el papel que está tomando Valentina es el de una mujer que se concentra en él sin pensar en cuestiones periféricas. El hecho de que ya no intente cerrar los ojos mientras pasa por debajo de los puentes indica que ya no tiene miedo al sueño, ya no lo percibe como una pesadilla y tampoco hace recuento de imágenes pasadas porque ahora está completamente imbuida en el papel temporal que la ciudad-escenario la invita a probar.

Antes de llegar a la casa de Dino, vuelve a ver el punto conocido: «a lo lejos, todavía muy lejos, Valentina atisbó la franja abierta y verde. Otra vez la *Fondamenta Nuove*» (117) el lugar desde el cual se ve el cementerio, el recordatorio de la muerte, como si el camino a la casa de Dino fuera en esa dirección. Pero Valentina ya no la teme y desciende de la góndola sin esperar a que Dino la ayude. Esta actitud es significativa si se conoce que durante la estancia en Florencia había sentido miedo al ver a una golondrina caer muerta a sus pies mientras estaba en el balcón de la habitación de Adriano y que después de este suceso abandonó abruptamente la ciudad. Ahora, con Dino y en Venecia, ya no siente miedo ante la presencia de la muerte. Esta presencia reiterativa de la muerte nos recueda a una de las obras europeas más conocidas del siglo XX que tiene a Venecia como lugar de acción: *La muerte en Venecia* de Thomas Mann. El protagonista, Gustav von Aschenbach, viaja de Munich a Venecia y tiene allí una estancia caracterizada por experiencias sensoriales y personajes que aluden a la muerte. El trayecto de Valentina, del sur al norte, invierte la dirección del viaje de Aschenbach, como lo señala Ro-

berto Ignacio Díaz (2003:2), y que corresponde a un motivo recurrente en la obra del autor alemán: para los norteños el viaje al sur, especialmente a Italia, significa dirigirse a un lugar más sensitivo en contraste con su forma de vida racional y la sobriedad de su carácter, mientras que para los latinoamericanos en esta obra de Cortázar, el viaje a Italia es sobre todo un acercamiento a la cuna del arte clásico. No obstante esta oposición de direcciones, al final ambos coinciden en la forma de confrontar las señales de cercanía de la muerte: Aschenbach se queda en Venecia a pesar de que sabe que la peste del cólera se expande por la ciudad y Valentina, en la última escena del cuento, ve a una góndola que lleva un ataúd al cementerio y piensa que es ella quien va allí, pero va «camino de su isla sin miedo, aceptando por fin la golondrina» (Cortázar, 2014: 127). Acepta a esa ave que hacia poco le había mostrado de forma palpable la muerte, pero que por otro lado es también una emisaria de la migración y el cambio como medios de supervivencia.

Todos los escenarios en una noche

Por último veremos la función que un palacio tiene en la experiencia veneciana de Alice, protagonista de *El relato veneciano de Billie Upward*. Alice es una joven inglesa que viaja a Venecia con sus compañeras de internado suizo y bajo la guía y cuidado de *Mlle.* Viardot, profesora de la escuela. Durante el viaje hacia la ciudad, Alice se resfría, así que *Mlle.* Viardot decide que es mejor que se quede en el hotel a descansar y no participe de las primeras excursiones. Esto le da la oportunidad a la joven de quedarse sola y de aventurar algunas salidas del hotel sin compañia y descubrir la ciudad por su propio pie.

En su primera escapada, la adolescente se fija en un palacio porque una mujer que entra en él llama su atención y la llama «la reina de la noche». La joven «se sitúa en la acera de enfrente y espera a que empiecen a iluminarse las ventanas» (Pitol, 1989: 37), es obvio que espera que con las luces pueda ver lo que pasa dentro, pero no lo logra así que regresa más tarde y vuelve a mirar:

> […] se detiene y observa nuevamente el palacio en que horas antes se había ocultado la reina de la noche. Las ventanas del piso noble están del todo iluminadas. Situada, como horas atrás, en la acera de enfrente, trata de atisbar el interior y sólo logra ver la parte superior de unos candiles de cristal azulenco. Cruza el puente, da unos pasos hacia el portón y descubre desilusionada que no hay grieta alguna que le permita observar el interior. (41)

El singular aspecto de la habitante del palacio, como sacada de una opera de Mozart, despierta la curiosidad de Alice, y el hermetismo del mismo la incrementa. Un joven que responde al nombre de Puck la invita a entrar al palacio y Alice se sorprende al descubir que la fachada no corresponde con el interior:

> Parece una caja de maravillas forrada de oro, de felpudo paño verde, de caoba y cristal. Todo brilla y cada destello reverbera en los cristales y se múltiplica en los espejos. Es difícil imaginar aquella espuma cuando se contempla desde fuera la sobría fachada. (42)

Los espejos reproducen los destellos de luz y es de esperar que también la imagen de los visitantes. Este reflejo múltiple de la propia imagen permite un juego visual que anima al espectador a percibirse de otra forma; la multiplicidad de imágenes sugiere una multiplicidad de 'yos', una variedad de versiones de sí mismo y filtra en su conciencia el deseo de probar alguna de estas versiones.

Los invitados a la reunión de Titania, la mujer a la que Alice llamó la reina de la noche, son figuras excéntricas, grotescas y contrastantes que van desde un aspecto angelical hasta el de capas de grasa acumulada y rostro de mandril. El interior del palacio, las figuras dentro de él y algunos de sus nombres –Titania, Puck, condesa Mustazza– forman un escenario completo, crean la atmósfera propicia para que Alice se sienta parte de una representación. La joven había llegado a Venecia inquieta por la lectura de un libro sobre Casanova, porque no había logrado comprender algunos pasajes de la historia. Sin embargo, después de presenciar un acto en el palacio descubre que no sólo comprende lo que antes le había repugnado, la «perfidia de Casanova» (50), sino que incluso la prefiere a la actitud domesticada de los otros personajes.

Cuando Puck y Alice quieren salir del palacio, éste se revela como un lugar inmenso y sinuoso, un espacio que se expande:

> […] la pareja recorre pasadizos, sube escaleras, salta hasta el fondo de sótanos tenebrosos, penetra en abandonadas mazmorras, en bodegas al parecer olvidadas por sus poseedores donde se pudren cofres y barricas, cruza habitaciones subterráneas hasta llegar por fin a la portezuela que los conduce al atracadero familiar. (51-52)

El palacio le ha mostrado a su visitante que es mucho más de lo que delata su apariencia exterior, que ciertamente es una caja de maravillas que encierra lugares profundos y olvidados. El intrincado complejo de «sótanos tenebrosos», «abandonadas mazmorras» y «bodegas olvidadas» (52) sugiere a Alice la busqueda de lo encubierto y secreto, a la vez que le ofrece el acceso al mundo veneciano, pero no uno como el que le estaba mostrando la profesora Mlle. Viardot en ese momento a sus condiscípulas, un mundo de arte inerte, sino al mundo prodigioso de historias superpuestas y extremadamente sensorial. Después de salir al canal, inician un recorrido en góndola en el que Alice experimenta el primer acercamiento romántico con un hombre al abrazar a Puck. Él se vuelve «todos los jóvenes que alguna vez han tocado Venecia y frente a ella se despliega, al salir del abrazo, la biografía de la ciudad» (54), así que Alice conoce de una sola vez a hombres de diversos origenes y profesiones, la superposición de historias que yacen en el fundamento de la ciudad. En esa noche Alice vive de una sola vez todas las experiencias posibles en esta ciudad.

Mientras recorrían los lugares subterráneos del palacio buscando la salida, Alice le contaba a su conductor sobre el libro de Casanova y le preguntaba sobre el «posible significado de la vida» (51) y durante el trayecto en góndola llega a la siguiente conclusión «lo importante no es preguntar ni emitir respuestas sino dejar que los sentidos conozcan, se equivoquen, rectifiquen» (55).

La joven que hasta antes del viaje había dado la razón a su colegio en «imponer una higiene de lecturas» (39) y que se imaginaba cumpliendo con su papel de adorno social en una familia rica, culturalmente instruida pero obediente, decide ahora que la vida deben guiarla los sentidos y no la conciencia domesticada. Su cuerpo internaliza a tal grado esta conclusión que se

niega a regresar al lugar donde la espera una vida superficial en cumplimiento de funciones sociales y muere de fiebre en Venecia.

Conclusiones

En el análisis de estos fragmentos hemos visto cómo se enmascaran los lugares y se les usa para representar algo que no son: el cementerio se vuelve comedor, la escuela de música académica se torna lugar de improvisación y baile, o muestran que sus fachadas ocultan un interior más complejo y amplio que el que se podia ver a primera vista. El protagonista de *Concierto Barroco* y la joven Alice recorren todos los rincones de los palacios que visitan, como si fuera necesario recorrer lugares ocultos para encontrar su propia verdad interior velada. En las tres obras, los protagonistas toman el papel de actores al dejarse guiar en sus recorridos por venecianos, actores veteranos por hábito. El conflicto de los personaje está ligado a la constitución espacial de Venecia, lo que hace inimaginble el surgimiento del mismo en otros lugares. Esto demuestra que sólo convirtiéndose en «un pedacito legítimo del increible mosaico» (Bernárdez y Álvarez, 2014: 291) se podía develar el sentido interior de los viajeros, que esta ciudad sin raíz ni fundamento en el suelo, este inmenso escenario, es auténtico a la hora de socavar el sentido interior del ser.

Bibliografía

Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, C., 2014. *Cortázar. De la A a la Z. Un álbum biográfico*, Madrid, Alfaguara.

Carpentier, A., 1983. "Concierto Barroco", en M.L Puga (editado por), *Obras Completas*. México DF., Siglo XXI, v. 4, pp. 145-213.

Cortázar, J., 2014. "La barca o nueva visita a Venecia", en Cortázar, J., *Alguien que anda por ahí*, México, Alfaguara, pp. 81-127.

Díaz, R.I., 2003. "Nuevas muertes en Venecia: Inversiones de Julio Cortázar y Álex Susanna", en *Mester*, v. 31, 1, pp. 1-16, <https://escholarship.org/uc/item/7r41851m > (30 de enero de 2020).

Pitol, S., 1989. "El relato veneciano de Billie Upward" en Pitol, S., *Vals de Mefisto*, México, Era, pp. 31-58.

Simmel, G., 2007. "Venecia", en Simmel, G., *Roma*, *Florencia*, *Venecia*, Barcelona, Gedisa, pp. 43-49.

MARIA AMALIA BARCHIESI
Università di Macerata

Del imaginario turístico al espíritu del lugar. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia

Julio Cortázar y el turismo

El imaginario turístico, junto a las tipologías textuales que lo sustentan, han sido un intertexto fundamental que, en prsimer lugar, ha forjado en la obra literaria de Julio Cortázar una idiosincrática 'poética de la mirada' que traduce la búsqueda del *genius loci* de las ciudades que visitó este escritor entre los años 1950-1954, en sus viajes culturales a Italia, siguiendo la tradición de los viajes de grandes literatos, a partir del *Grand Tour*, a este país. En segundo lugar, su rechazo o la atribución de nuevos significados a ciertas formas del discurso turístico, rastreables en sus escritos, lo llevaron a valorizar en su obra un tiempo 'estético', en contraposición con el tiempo del consumo turístico de las ciudades o sitios de interés artístico que visitó en Italia.

En el presente trabajo nos detendremos, por lo tanto, a analizar desde una perspectiva semiótica, algunos de los más significativos procedimientos de intertextualización de dicho imaginario en aquellos textos vinculados con los viajes que realizó el escritor argentino en Italia en el periodo mencionado.

Cortázar, que había hecho un viaje casi turístico a Europa en 1950, en 1951 obtiene una beca del gobierno francés para pasar un año en París y ya permanecer definitivamente en Europa (Goloboff, 1998: 91-93*)*. En una carta fechada el 31 de octubre de 1952, que escribe desde París a Eduardo Jonquières, amigo con el cual podía desplegar su vertiente artística e incondicional devoción por el arte, como el pintor Etienne de *Rayuela*, comenta:

> […] devoro cuadros y museos, necesito ver y aprendo a ver y un día sabré. Lo noto en detalles, casi ridículos, por ejemplo, en que he tirado corbatas que antes apreciaba (esto le hubiera encantado a Wilde) y en que estoy dispuesto a admitir que el Tintoretto es un buen pintor. Necesito ir a Flandes (¿cuándo, pobre de mí, empleadito cotidiano?), y volver a Italia, a Italia, a Italia. (Cortázar, 2010: 121)

Deseo que se cumple en 1953, al viajar a este país por segunda vez , junto a su primera esposa, para conocer a fondo su arte y permanecer allí por casi un año desde septiembre de 1953 hasta septiembre de 1954:

> […] nos vamos de recorrida a Italia durante septiembre y octubre, en octubre nos plantamos en Roma, donde Aurora tiene ganas de vivir, y nos quedamos ahí a pasar todo el invierno y a traducir Poe como dos enanos. […] Y Aurora se habría dado el gusto de conocer a Roma a fondo, de mí no te hablo, pero puedes imaginarme enloquecido en la Via del Babuino, en el Pincio y en el Campidoglio, de los que me acuerdo con una ternura constante). (165)

Sus trayectos por la ciudad coincidirán literariamente y culturalmente con la figura baudelairiana y benjaminiana del *flâneur* que descubre el imaginario de una ciudad en la cual transcurre la mayor parte de su tiempo libre. Es decir, lejos de una condición turística que Julio Cortázar tanto detestaba, y que le permitió cumplir en tranquilidad con su proyecto de traducción al español de las obras en prosa de Edgar Allan Poe, un encargue de la Universidad de Puerto Rico, que lo tendría ocupado por un año.

A su arribo, Cortázar vuelve a *Piazza di Spagna*, la describe desde lo alto de la escalera de *Santa Trinità dei Monti*, adoptando una visión a 'vuelo de pájaro', una mirada panorámica tradicional: «yo que adoro ese rincón por la razón keatsiana que tú sabes me siento feliz» (Cortázar, 2010: 176). Cuenta al amigo sus paseos 'pictóricos' por la ciudad: «el ocre de la ciudad nos fascina, ayer los foros estaban prodigiosos al caer la tarde, y por todos lados las torres románicas, los campaniles, y las canciones porque aquí los ragazzi cantan a destriparse desde las seis de la mañana» (177); «Qué linda es Roma, toda amarilla, todo ocre, toda llena de techos cuadrados con una puntita que apenas sobresale en el medio... y de repente en un viaje cualquiera te encontrás con montones de gatos y te das cuenta de que Roma es también un gran gato amarillo, que de día anda despacito disfrazado de Tíber y de noche se enrosca y duerme y es el Coliseo» (180).

En ese primer día de septiembre de 1953, hospedados en el albergo Pellicioni, en las cercanías de una moderna estación Termini, recién inaugurada, y de una de las más importantes iglesias de Roma, *Santa Maria Maggiore*, recorren tradicionalmente la ciudad para ver rápidamente sus *markers* (Mac Cannell, 1976), sus monumentos más importantes y representativos turísticamente, entre ellos, las fuentes de Roma que Cortázar incluirá en *Historias de cronopios y de famas* (Cortázar, [1962] 2004), en *Instrucciones para matar hormigas en Roma* (25-26), relato en el que literalmente traza sobre una Roma estandarizada su vagar azaroso, en búsqueda de contactos imprevistos, de experiencias de revelaciones inesperadas, en contraposición con el ritmo reglado del imaginario turístico; buscando deconstruir con su literatura la imagen de un observador-turista 'hembra' en el interior de un recorrido que lo prevé, regula sus comportamientos y guía sus pasos.

Los Cortázar visitan, asimismo, una infinidad de museos, primero en Roma, y luego en diferentes ciudades de arte italianas, son los museos más representativos de la cultura occidental, es decir, estructurados sobre la ideología de la visibilidad, cuyo paradigma central es la visión, como así también la adquisición del saber. Dichos museos constituyen el lugar donde se entrega a un enunciatario implícito una propuesta de sentido articulada bajo el triple parámetro

de recorrido, orientación y orden (Zunzunegui, 2003). Como veremos, sobre dicha sintaxis Cortázar delineará la suya, signada por un tiempo diferente.

Los museos o sitios de interés artístico, como la 'ciudad-museo' Roma, contienen «semióforos» (Pomian, 1978: 350), es decir, objetos o monumentos densos de significado, que representan lo 'invisible', expuestos a la contemplación del visitante o del turista; estos, además, siempre cuentan, con un universo de géneros textuales: folletos, plantas, mapas con recorridos e instrucciones sobre cómo desplazarse en dichos espacios. Algunos de los relatos de *Historias de cronopios y de famas* (1962), que Cortázar en parte concibió en su estadía en Roma, se inspiran lúdica y, a veces, paródicamente, en textos turísticos que abundan en sitios como Roma u otras localidades europeas, los cuales responden a una «mecanizacion» y «estereotipación» del desplazamiento turístico (Leed, 1995). Géneros textuales que interactuando entre sí (intertextualidad) y con o en el mundo, contribuyen a determinarlo, proponiendo una valorización en su plano discursivo de sitios de interés artístico 'turístizados' o *markers* (Finocchi, 2013).

El rechazo hacia el discurso turístico será para Cortázar una constante en toda su obra. A saber, la serie de poemas que forman parte de *Grèce Grecia Greece 59*, publicado en *Salvo el crepúsculo* (Cortázar, [1984] 2005), que escribió en tres idiomas: español, francés e inglés, es, como oportunamente sintetiza Rosalba Campra, la «meditación sobre el aniquilamiento de los dioses y los héroes del pasado» (Campra, 2005: 29); la imagen estereotipada de Grecia, culpable de dicha destrucción, se cristaliza en el empleo del inglés que reproduce las obstinadas frases hechas de los turistas y la voz del guía: «Máscara de isla, hueco tambor quemándose. No te vayas viajero Reconóceme encuéntrame. *I was gold, a randiant King,* golden Apollo!» (Cortázar, 2005: 213). Las consideraciones sobre un turismo espurio se explicitan en el pensamiento de un 'yo' poético interior, ante el sarcófago de Alejandro Magno en el Museo Arqueológico de Estambul, interioridad que la interferencia del ruido turístico socava torpemente:

> Alejandro, oh zarpazo de miel esto que llamo
> casualidad o Thomas Cook, este turismo
> traía al sarcófago desde un siempre obstinado
> para que tras un vidrio de museo (cameras not allowed)
> tu cráneo apócrifo (why, sir, it is genuine!)
> el ataúd donde enterraron un vago reyezuelo que se obstina en llamarse por tu
> nombre. (209)

Julio Cortázar es un atento observador del 'hacer' turístico. Dann (1996), en un detallado estudio sobre el discurso turístico, explica sus diferentes propiedades técnico-lingüísticas. Un recurso (*keying)* peculiar en este tipo de lenguaje es el empleo de términos que avalan la idea de autenticidad, un concepto clave que todo turista quiere encontrar en sus viajes: lo que se visita tiene que ser –por lo menos aparentemente– real, verdadero; idea que queda representada en las palabras 'genuino', 'histórico', 'verdadero' de las descripciones de todo producto turístico, precisamente como la frase en inglés que incluye en su poesía *Grèce Grecia Greece 59*: «Why, sir, it is genuine».

Otra propiedad identificada por Dann es el uso de la tautología (*tautology*). El discurso turístico puede ejercer un control social, llegando incluso a convertir el viaje turístico en una experiencia sin libertad y sin que el turista sea consciente de ello, confirmando así el discurso que

lo ha persuadido a viajar. Todo lenguaje turístico tiende a dirigir las expectativas, a influenciar las percepciones, y a crear un escenario prefijado para el turista. El relato de Cortázar incluido en el volumen de cuentos *Alguien que anda por ahí* (Cortázar, [1977] 2004), *La barca o Nueva visita a Venecia* (567-605), que escribe, como aclara en la primera página del cuento, en 1954, durante su segundo periplo por Italia, cuando alojaba en la *Pensione dei Dogi*, en una Venecia asilada por el turismo de masa, representa a sus personajes circulando prisioneros en el reglado y banal flujo de un viaje turístico por Italia . Como afirma Fabris (2004), el consumidor turístico no percibe su consumo como un hecho extraordinario sino como un comportamiento normal de su propia existencia. *La barca* ilustra precisamente dicha condición: «En lo inmediato y exterior, Valentina lloraba por lo precario del encuentro, Adriano seguiría su camino, unos días más tarde, no volverán a encontrarse porque el episodio entraba en un vulgar calendario de vacaciones, un marco de hoteles, y cócteles y frases rituales» (Cortázar 2004: 572).

Los textos turísticos, en particular, las 'instrucciones', consisten en sutiles formas textuales de intimidación (Courtés y Greimas, 2006: 251-253), cuyo ejemplo típico son las «instrucciones para el uso» redactadas *ad infinitum* en los itinerarios turísticos (Marin, 2001: 77). El célebre *Instrucciones para subir una escalera* (Cortázar, 2004: 27-28) es la parodia, como explica el mismo Cortázar en una carta –dato ya citado abundantemente en diferentes estudios críticos sobre su obra–, de un cuadernillo celeste que daba instrucciones a los peregrinos para subir la escalera del Santuario adyacente a la Basílica de *San Giovanni in Laterano* en Roma, en la cual se conservan los 28 escalones de la *Scala Santa*, la escalera que Jesús tuvo que subir dos veces el día en el que murió, y que hizo transportar –tal vez 'fantásticamente' para Cortázar– Santa Helena, madre del emperador Constantino, del Palacio de Poncio Pilatos, en Jerusalén, a Roma.

En el mismo volumen de cuentos, se cita nuevamente el discurso turístico. *Instrucciones para matar hormigas en Roma* nace de otra tipología textual turística: los dispositivos cartográficos de una ciudad. Tanto las plantas como los mapas son complejas tramas de formas de expresión y de contenido (Marin, 2001: 79), que en el cuento de Cortázar se materializan en la alusión a un sencillo mapa de Roma de consumo turístico, sobre el que se enuncia iconográficamente, mediante el trazado de un lápiz azul, un recorrido alternativo y fantástico, ya que su cometido es evitar una posible invasión de hormigas en la antigua red romana de acueductos que alimentan subterráneamente las célebres fuentes de la ciudad, a las cuales alude en una carta dirigida al matrimonio Jonquières: «Roma está chorreando verano, el Tritone se echa agua por el pecho como un loco, la fontana de Trevi (donde caerán moneditas para ti y María) reluce como un combate de osos polares y en Piazza Navona la fuente del Bernini sigue sosteniendo su feísmo obelisco» (Cortázar, 2010: 183). Esta red de fuentes, que conforma la «vida secreta» de la ciudad, confluye en «la plaza central donde palpita el tambor de vidrio líquido, la raíz de copas pálidas, el caballo profundo» (Cortázar, 2004: 26). El trayecto que esboza en *Instrucciones para matar hormigas en Roma* consiste, pues, en buscar ese «corazón que hace latir las fuentes para precaverlo de las hormigas» (25). El punto de partida, será un mapa de la ciudad:

> Primero buscaremos la orientación de las fuentes [de Roma], lo cual es fácil porque en los mapas de colores, en las plantas monumentales, las fuentes tienen también surtidores y cascadas color celeste, solamente hay que buscarlas bien y envolverlas en un recinto de lápiz azul, no de rojo, pues un buen mapa de Roma es rojo como Roma. Sobre el rojo de Roma el lápiz azul marcará un

> recinto violeta alrededor de cada fuente, y ahora estamos seguros de que las tenemos a todas y que conocemos el follaje de las aguas. Más difícil, más recogido y sigiloso es el menester de horadar la piedra opaca bajo la cual serpentean las venas de mercurio, entender a fuerza de paciencia la cifra de cada fuente, guardar en noches de luna penetrante una vigilia enamorada junto a los vasos imperiales, hasta que de tanto susurro verde, de tanto gorgotear como de flores, vayan naciendo las direcciones, las confluencias, *las otras calles*, las vivas. Y sin dormir seguirlas, con varas de avellano en forma de horqueta, de triángulo, con dos varillas en cada mano, con una sola sostenida entre los dedos flojos, pero todo esto invisible a los carabineros y a la población amablemente recelosa, andar por el Quirinal, subir al Campidoglio, correr a gritos por el Pincio, aterrar con una aparición inmóvil como un globo de fuego el orden de la Piazza della Essedra, y así extraer de los sordos metales del suelo la nomenclatura de los ríos subterráneos. Y no pedir ayuda a nadie, nunca. (25-26)

El itinerario subterráneo y horizontal cortazariano excava la superficie bidimensional del mapa de colores de Roma, con su poder deóntico (relacionado con la dimensión del *deber-hacer* turístico*)*. En el cuento se reconstruye la representación cartográfica, convirtiendo la planta tradicional de la metrópoli en escenario de la performancia de una narración embragada; deconstrucción lúdica que se lleva a cabo en el nivel icónico-visual con el que cuenta todo mapa, en el que prevalece lo cromático («cascadas color celeste»; «un buen mapa de Roma es de color rojo»), al cual se añaden nuevas materias de expresión y formas de color (Marin, 2001: 78) («sobre el rojo de Roma el lápiz azul marcará un recinto violeta alrededor de cada fuente»). De esta manera, Cortázar trastoca sutilmente la enunciación y la mirada que yacen implícitas[1] en el mapa turístico de Roma, introduciendo la propia, la de un explorador en movimiento que franquea espacios e itinerarios, para que «vayan naciendo las direcciones, las confluencias, *las otras calles*, las vivas» (Cortázar, 2004: 26), colocándose así fuera de la 'Ley del lugar' (Marin, 2001: 84), imaginando itinerarios ficticios y 'vivos' de la ciudad que desbaratan su reproducción oficial, pues, como sostiene el semiótico Louis Marin, dicha operación puede traer a la luz los presupuestos implícitos sobre los cuales se funda y se articula un discurso sobre la ciudad (78).

Dichos presupuestos se explicitan, asimismo, en el nivel semántico-retórico del relato, al dar vida Cortázar a metáforas 'muertas', pertenecientes al universo semántico del discurso urbano, que resemantizará obedeciendo a una suerte de nuevo «*embodiment*» lingüístico (o proceso de 'corporeización')[2] (Johnson, 1987; Lakoff y Johnson, 1999), que le dicta su propio cuerpo, es decir, sus experiencias y precepciones sensomotoras en el hábitat romano en que se halla inmerso, y que parece conocer como si fuera la palma de su mano; un proceso de encarnación sensorio-corporal en los mismos materiales y elementos que conforman la ciudad de Roma: mármol, agua, vidrio, metales. Para ello recupera la combinación metafórica 'cuerpo-ciudad' de un campo semántico-metafórico urbano, del cual habla Richard Sennett

[1] Para Louis Marin, el mapa, lejos de der un texto neutro, contiene la descripción visual de un lugar, la visión- enunciación de quien lo ha ideado (Marin, 2009). En otras palabras, su enunciador toma la palabra en primera persona, focalizando la mirada del lector en los elementos fundamentales de la vista, como el uso de trazados o líneas.

[2] La conciencia experimenta en y a través del cuerpo. Lakoff y Johnson (1999) aplican en este sentido la noción de *embodiment* tanto a una teoría más general del desarrollo cognitivo, como a la teoría de la metáfora conceptual.

en su libro *Carne y piedra*. *El cuerpo en la ciudad occidental* (1997). Ya a fines del siglo XIX, precisa Sennett, a partir de la teoría expuesta por el físico Harvey en *De motu cordis* (1628), según la cual el mecanismo de la circulación sanguínea es lo que permite al cuerpo de crecer y mantenerse sano. Esta nueva comprensión del cuerpo humano, revelándose revolucionaria, modificó no solo la medicina sino otros campos como la planificación urbanística. Para describir las calles los proyectistas hablaban metafóricamente de venas y arterias, términos presentes en las siguientes frases del cuento de Cortázar: «Habría que encontrar el corazón que hace latir las fuentes para precaverlo de las hormigas»; «donde palpita el tambor de vidrio líquido»; «Después se irá viendo cómo en esta mano de mármol desollado las venas vagan armoniosas, por placer de aguas, por artificio de juego» (2004: 26).

Cabe mencionar otra operación cortazariana similar, en este caso orientada a la deconstrucción de la 'mirada turística'. Todo discurso turístico forma parte, como sostiene Dann, de un proceso en el cual el mensaje se anticipa a la mirada del turista (1996: 21). Una serie de textos: folletos, guías turísticas, carteles callejeros, paneles de información, orientan, guían su mirada (Brucculeri, 2009: 12). Pero Cortázar diseña otro tipo de mirada en la narración de sus vagabundeos por París:

> Sigo mirando. Mirando. No me cansaré nunca de mirar aquí. Observo que los argentinos que llegan andan por las calles mirando solo de frente, como en B.A. ni hacia arriba ni a los costados. Se pierden todos los increíbles zaguanes, las entradas misteriosas que dan a jardines viejos, con fuentes o estatuas, los patios de hace tras siglos, intactos… (Cortázar, 2010: 139)

Cuando viaja a Italia por primera vez, visita la tumba de John Keats. En uno de sus interludios biográficos, que incluye precisamente en su ensayo *Imagen de John Keats* (1996), describe su trayecto por las calles de Roma desde *Piazza Spagna*, en la cual había vivido el poeta inglés, hasta su tumba, ubicada en el *Cimitero Accatolico*. Proporciona al lector una lectura experta, en lo que se refiere a juegos ópticos de perspectiva y la arquitectura de dicha ciudad, la 'tensión' de su mirada capta la profundidad del lugar transitado, su gramática espacial, sus categorías topológicas, que expresan la discontinuidad (Volli, 2005: 14) del paisaje metropolitano romano entre lo cerrado, la saturación por la acumulación de monumentos, y lo abierto, en sus líneas de fuga , en las cuales la visión finalmente puede circular ya libre. Lectura que, a su vez, produce en el enunciador-observador un efecto pathémico-eufórico, pues la felicidad se posa sobre lo observado dejando sus huellas en el empleo reiterado del epíteto 'feliz'. Un retrato de la ciudad, en el cual predomina plásticamente la luz, a la manera de las descripciones de un viaje romántico-goethiano, cuyo efecto de sentido es el de la circulación de la luz en el paisaje urbano representado literariamente (Giannitrapani, 2010: 112):

> Termino este capítulo en la tarde del 3 de febrero. Hace un año, día por día, llegué a la tumba de John en Roma. Era una mañana fría y luminosa, con la dura claridad que el invierno presta al sol. Andar por Roma mordiendo manzanas, entrando en los portales y los zaguanes para espiar lo que no ve el turista,
>
> volviendo.

Para ir al cementerio seguí la Via del Mare. Ah perspectivas, ciudad de fugas armoniosas. (Roma, saturación extrema de monumentos, ruinas y edificios, se resuelve en una incesante fuga de espacio, de libertad para ver hasta el fondo de las calles…) Y me acuerdo: el teatro de Marcelo, las columnas del templo de Apolo Sosiano, y la isla Tiberina,

toda luz y gente,

rebrillar de pez trattorias

y san Bartolomé

con su pescador que echaba la red al Tíber

el Tíber el Tíber el Tíber

sucio feliz repleto de cadáveres

gusano calavera Locusta-tíber,

gato amarillo.

El rápido templo de Mater Matuta (debió de ser más hondo)

y el honguito feliz del templo de Vesta
Enfrente, el arco de Jano, grueso y áspero, ocultando la misteriosa maravilla de San Giorgio in Velabro.

Después Santa Maria in Cosmedin, su horrible vieja cancerbera, frío y moho –Subida por la Via della Greca, la Via del Circo Máximo, el claro piazzale de Rómulo y Remo, Santa Sabina y su puerta del siglo V, donde en uno de los paneles se alza el carro del profeta con un ritmo perfecto…

(Déjame contarlo, andar de nuevo. Venía de tu casa en la Piazza di Spagna, iba a tu tumba.)

Entonces bajé lentamente por la Via de San Anselmo. A mediodía, llena de sol, viraba como una música lenta, conduciéndome sin esfuerzo; me dejaba ir, mirando las villas, los muros rosa

(en Italia el color del reposo es el rosa)

hasta bajar al tráfico y el ruido, y de golpe la horrenda

pirámide de Cayo Cestio, el cementerio,
el término del viaje para los dos. Y arriba el sol, absurdo. (1996: 209-210)

Tiempo turístico, tiempo estético

El semiótico Eric Landowski (1996) clasifica a los viajeros y turistas de acuerdo a sus «forma de vida», concepto indispensable a la hora de explicar aquellos casos en los que el *homo viator* varia algún elemento de la organización turística estereotipada y convencional para definir su propio modo de definir el viaje. Landowski, analizando las figuras del viajero que se pueden extraer de algunos textos literarios, deduce que el viaje puede entenderse como una relación entre el sujeto y un espacio diferente del habitual, en el cual el espacio y el tiempo no se deben interpretar como datos referenciales, sino como objetos semióticos, construcciones a través de las cuales, los sujetos atribuyen sentido a su existencia. El espacio y el tiempo son el producto de la competencia específica de los sujetos que para reconocerse y construirse como tales, tienen que construir la dimensión temporal de su devenir y el marco espacial de su presencia. También Landowski explora las diferentes modalidades de la presencia real del turista en el *hic et nunc* del lugar, a partir de la categoría de junción con el objeto del valor deseado. De su análisis surgen cuatro tipologías de viajero: el esteta, el turista, el etnólogo y el hombre de acción (Brucculeri, 2009: 68-71).

Detengámonos en el viajero-esteta, categoría a la cual pertenecía Julio Cortázar. El esteta se encuentra en relación de conjunción con el 'aquí' del lugar, ya sea esperándolo o mirándolo con disponibilidad y apertura. Involucrado en una relación que se podría definir sensual o sentimental, es un esteta que se apropia del nuevo espacio-tiempo para sumergirse en él (71).

En el cuento ya citado *La barca o Nueva visita a Venecia*, Cortázar divide las aguas, entre un 'tiempo turístico' y un 'tiempo estético': «El turismo juega con sus adeptos, los inserta en una temporalidad engañosa» (2004: 567). En otro pasaje, leemos:

> Entraba un grupo de turistas norteamericanos, precedidos por la voz nasal del guía. Los separaron sus caras vacuamente ávidas, falsamente interesadas en la pintura, que olvidarían una hora después, entre spaghetti y vino de los Castelli romani. También venía Dora hojeando su guía, perdida porque no le coincidían los números del catálogo con los cuadros colgados. (574)

Uno de los personajes del cuento, Adriano, un turista chileno de paseo por Italia, enamorado de Valentina, una viajera argentina, coincide con la tipología del viajero esteta de «entusiasmos pictóricos». Dice a Valentina «[…] tu tiempo es del Cook, aunque pretendas llenarlo de metafísica. El mío en cambio lo decide mi capricho, mi placer, los horarios de trenes que prefiero o rechazo» (576).

Así también, como sostiene Santos Zunzunegui (2003) en un estudio semiótico sobre los espacios museísticos y sus temporalidades implícitas, la visita de un museo impone su 'tiempo':

> Un museo construye un tiempo del relato, es decir una temporalidad del recorrido que viene a superponerse al tiempo de la historia relatada (la tempora-

> lidad de lo representado), *un tempus interruptus* a través de la punción de una serie de "instantáneas" (las obras) que permiten su reconstrucción lacunar), tiempo recorrible sin discontinuidades.
> Paradójicamente este *tempus interruptus* de la historia se presenta como tiempo del relato "recorrible", sin discontinuidades. (71)

Pero Cortázar traza su rayuela, como comenta en sus cartas, sobre los museos que visita apasionadamente desde su llegada a Europa: el *Louvre*, el *British Museum*, los Museos del Vaticano, *Galleria degli Uffizi*, el *Bargello* de Florencia, y tantos otros, dilatando su tiempo del relato con prolongados paseos, imponiéndoles otro tiempo de lectura, suspendiendo hiperbólicamente sus tiempos implícitos: «Estoy en la quinta sala egipcia del primer piso. Ayer estuve tanto tiempo mirando los anillos de Ramsés II » (Cortázar, 2010: 110); «Sigo estudiando paso a paso nuestro Louvre y ando por el friso de los arqueros de la Apadama» (116); «Es imposible tener visitas con los pintores como se las tiene en un despacho. No se puede ver a las diez a Fra Angelico, a las once a Masaccio y a las tres a Paolo Uccello. Precisamente estos *4 meses* (ya!) de Roma me prueban como una visión se ajusta y afina cuando se le da *su* tiempo, que no es el turístico» (204).

En la narrativa de Cortázar, si empleamos la terminología de Michel de Certeau (1990), hay un espacio estratégico, calculado, reglado, que un consumo táctico logra conquistar. Así lo ilustran algunos episodios en *62 modelo para armar* (1968), ambientados en un museo de Londres, probable metáfora de la *National Gallery*, que Cortázar visitó en innumerables ocasiones. Al personaje Marrast, alter ego de Cortázar, visitante de museos «lo habían tenido por chiflado porque se quedaba interminablemente delante del retrato del doctor Daniel Lysons y casi no miraba el *Te rerioa* de Gauguin» (Cortázar, 1995: 31). En la misma novela, arremete contra el lenguaje descriptivo y explicativo con función pedagógica de los museos: «el retrato de mujer con su cartel *Retrato de mujer*, la mesa y las manzanas con su cartel *Naturaleza muerta con manzanas*, y ahora según las últimas noticias de Polanco y de Marrast, la imagen de un médico sosteniendo un tallo de *hermodactylus tuberosis*» (67).

Genius Loci

La cultura occidental, a partir de Descartes, ha imaginado los lugares de la tierra como si estuvieran ubicados en un espacio geométrico, no subjetivo, haciendo que la representación misma sea un criterio de conocimiento. Cortázar nos lleva a imaginar un mundo no mapado, que se encuentra fuera de las coordinadas geométricas y geográficas que nos permiten inmediatamente ubicar y ubicarnos fuera de las formas abstractas de pensamiento que atribuimos a la existencia de los lugares, puntos cardinales, latitudes, etc. Cortázar en sus cartas y en pasajes autográficos de sus ensayos, cuentos y novelas, retoma, en calidad de eximio lector, la tradición de las narraciones más o menos imaginarias de lugares: el mito, la literatura, la historia, las fantasías o imaginarios de las antiguas culturas, en las que prevalecía un criterio relacional que veía al ser humano vincularse con la 'sacralidad' de estos lugares, captando en ellos una espacialidad indeleble. Dichas culturas llamaban a estos lugares sagrados *genius loci*.

En los desplazamientos reales de Julio Cortázar, que luego verterá en sus poesías y narraciones, a veces como síntesis de un conjunto de ellos, como en 'la ciudad' de su compleja no-

vela *62 modelo para armar*, en la cual narra el encuentro con un *genius loci* siempre diferente, describe esa secreta belleza que se manifiesta a quien, como él, busca incansablemente una intuición al alcance del esteta. Así describe Siena, en *Imagen de John Keats*:

> Siena es callada (toda Italia es callada, los conceptos baedeker confunden turismo de mercado con la verdad del sitio puro) y me placía incorporarme a esa luz silenciosa, mirando por entre mis rodillas la casa de la santa, oyendo todavía en la memoria el cloqueo de Fonte Branda. Entonces, por encima de mí, desde una ventana, la voz de una muchacha empezó a dibujar (decirlo de otro modo sería cobarde) una canzonetta a la vez tierna y viva, donde la palabra primavera brincaba como un conejo. En la calle vacía, la voz era de pronto parte del sol y de la santa, Siena cantaba su presente como para probarme un contacto con lo ido, con eso que yo perseguía casi desesperado por la Toscana. (Cortázar, 1996: 48)

Se advierte en este pasaje una operación de carácter intertextual, que recupera el concepto de 'epifanía' de la tradición anglosajona, presente, a saber, en un ensayo sobre el Renacimiento de Walter Paper (1839-1894) que según precisa Umberto Eco en su estudio sobre la narrativa joyceana, *Le poetiche di Joyce* (1994), tanto influyó en la cultura inglesa hacia mitades del siglo XIX y comienzos del XX (44). Pater, agrega Eco, analiza el proceso de 'epifanización' de lo real, que consiste en un fluir escurridizo, en la suma de fuerzas y elementos que acaecen para luego ir poco a poco desvaneciendo. A cada momento una perfección formal aparece en una mano o en un rostro; alguna tonalidad en las colinas o en el mar es más exquisita que las demás: cualquier estado pasional o de visión o de excitación intelectual será irresistiblemente real y atractivo solo en ese momento, para luego disiparse, pero gracias al cual la vida adquirirá un valor; la finalidad del procedimiento, será pues, según Eco, la captación de la experiencia de un instante huidizo y exquisito (44-45).

Julio Cortázar, como John Keats, logra en sus momentos de gracia descubrir el alma profunda de cada lugar y expresarla mediante las palabras, a través del discurso literario. Epifanía del lenguaje que eleva lo percibido del lugar, la 'proprioceptividad', a la dimensión estético-literaria.

Por otra parte, la percepción de Cortázar del entorno artístico europeo, ya sea una ciudad, un museo, un parque, un monumento, no es nunca transparente, pues entran en juego múltiples referencias intertextuales, representaciones, huellas de miradas y de narraciones ajenas, ya sea las procedentes de sus innumerables lecturas o las experiencias de sus amigos que orientan su mirada o le sugieren sitios. Vestigios verbales, manchas de luz y sombras, matices que había acogido, entre recuerdo individual y enciclopedia colectiva. Cada lugar visitado es el fruto de numerosos encuentros y narraciones estratificados en su memoria es, además, lo que ha sobrevivido al cambio, una belleza secreta que se manifiesta a quien la busca: una intuición. Comenta su primer viaje a Italia a su amigo Fredi Guthmann:

> Fredi, Venecia era lo que usted me anunció en una carta: la vieja cortesana que me ofrece un ramo de violetas marchitas [...] Durante todo el viaje tuve la obsesión de las miradas anteriores. Decirme "Este Carpaccio –¡qué pintor Fredi!– lo miraron ellos antes de marcharse". O quedarme delante de un viejo Palazzo y decir. Byron miró, quizás tocó estas piedras. Y en Pisa andando junto

> al Arno, me parecía ver el pelo suelto de Shelly, su risa aguda. Y cuando fui al cementerio protestante en Roma, y me detuve ante la tumba de Keats, y pensé en todos los que lo hicieron (imagino que también Usted, y me pareció que Europa es eso: un lugar donde se encuentran indeciblemente las miradas de los seres que merecen vivir. (Cortázar, 2000: 253)

El escritor argentino no está solo cuando viaja por Italia, la historia de múltiples miradas sobre sus distintas ciudades ahora le pertenece, la lleva consigo, íntimamente. Su mirada es, de hecho, intertextual, coincide con las de varios textos a través de los cuales la mente y la imaginación pueden desplazar al espacio real. Disfruta intertextualmente de Italia, ciudad donde se hallan depositados procesos literarios, epistémicos, culturales, históricos, estéticos. En otra misiva, que dirige nuevamente a Guthmann, fechada en marzo de 1954, ahora en su segundo viaje a dicho país, y de regreso en Asís, se propone descifrar la fórmula secreta del *genius loci* de la célebre ciudad umbra. En este sentido arte y literatura se conjugan para encontrar y evocar el 'espíritu del lugar', nos cuenta los sitios cómo eran o como podrían volver a ser, describe albas y crepúsculos que conducen a los numerosos testimonios sobre los cuales se ha ido construyendo su propio viaje en el tiempo y el espacio.

> No creo que haya una relación directa con Asís, su paisaje estupendo o su pintura (¡Giotto, qué bárbaro!). Debe existir alguna analogía más secreta, más escondida. Es muy rara la impresión que me ha causado hoy Asís. Hace 4 años que estuve aquí y no me gustó. [...] apenas pisé la plaza y vi a Santa Clara con su increíble arc-boutant a la izquierda, sentí un goce, una delicia inacabable. Una cosa tras otra me lo fueron confirmando: el color rosa de todo Asís, las increíbles pinturas de la Basílica (Pietro Lorenzetti, Simone Martín, Cimabue...), y después el Duomo, la Rocca Maggiore (¡qué estupenda la ruina feudal en lo alto!), y finalmente un atardecer prodigioso con nubes rojas y ríos de luz cayendo sobre el valle. [...] Comprendí que ninguna impresión estética vale por sí misma, sino que es producto determinado por mil razones y circunstancias momentáneas. (2000: 283)

Ahora bien, a modo de conclusión, es posible advertir en las páginas examinadas la incesante búsqueda de un argentino trasplantado en París del aura benjaminiana del arte y la belleza, en sus múltiples manifestaciones, de un país que fue una meta anhelada, en la cual se encontraban los originales de ese arte que había visto y estudiado detenidamente en Argentina, en copias de malas ediciones. Será, pues, el valor diferencial entre la copia latinoamericana y el original europeo, entre el 'parecer' y el 'ser', y ya en Europa, entre el disfraz turístico y el valor estético auténtico que echará sus raíces una semántica peculiar de su narrativa, indudablemente asociada con estas líneas que Cortázar escribe a Eduardo Jonquières, en 1952: «en Buenos aires inventaba, aquí siento (tan raramente, pero con tanta fuerza!) que nada verdadero es inventado y que el mot de Picasso sobre encontrar y no buscar es la clave de toda creación con un sentido» (2010: 68).

Bibliografía

Brucculeri, M.C., 2009. *Semiotica per il turismo*, Roma, Carocci.

Campra, R., 2005. "Prólogo. La poesía de Julio Cortázar entre reticencia e insistencia, en S. Yurkievich (editado por), *Obras completas IV. Julio Cortázar. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 9-34.

Cortázar, J., [1968] 1995. *62 modelo para armar*, Madrid, Alfaguara.

---, 1996. *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara.

---, 2000. *Cartas (1) 1937-1963*, Buenos Aires, Alfaguara.

---, 2004. *Cuentos Completos 2*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentinas.

---, [1962] 2004. *Historias de cronopios y de famas*, en *Cuentos Completos 2*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentinas, pp. 137-184.

---, [1977] 2004. *Alguien que anda por ahí*, en *Cuentos Completos 2*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentinas, pp. 501-654.

---, [1984] 2005. *Salvo el crepúsculo*, en *Obras completas IV. Julio Cortázar. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 93-336.

---, 2010. *Cartas a los Jonquières*, Madrid, Alfaguara.

Courtés, J. y Greimas, A., 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonne de la Théorie du Langage*, Paris, Hachette; traducción al español de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión, 2006. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.

Dann, G., 1996. *The language of tourism: A Sociolinguistic Perspective*, Wallingboard, CAB International.

De Certeau, M., 1990. *L'invention du quotidien I: Arts de faire*, Paris, Gallimard.

Eco, U., 1994. *Le poetiche di Joyce*, Torino, Bompiani.

Fabris, G., 2004. *Il nuovo consumatore*, Milano, FrancoAngeli.

Finocchi, R., 2013. "Passioni turistiche. Semiotica ed estetica del fare turistico", *RIFL*, vol. 7, n.1, pp. 40-57.

Giannitrapani, A., 2010. *Viaggiare. Istruzioni per l'uso: Semiotica delle guide turistiche*, Pisa, edizioni ETS.

Gologoff, M., 1998. *Julio Cortázar: la biografía*, Buenos Aires, Seix Barral.

Johnson, M., 1987. *The body in the mind: the bodily basis of meaning, reason, and imagination*, Chicago, University of Chicago Press.

Lakoff, G. y Johnson, M., 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books.

Landowski, E., 1996. "Stati di luoghi", *Versus*, n. 73-74, pp. 61-82.

Leed, E.J., 1995. *Shores of Dicovery. How expeditionaries have constructed the world*, New York, Basics Books.

Mac Cannell, D., 1976. *The Tourist*, New York, Schocken.

MARIN, L., 1994. *De la représentation*, Paris, Seuil-Gallimard; traducción al italiano de M. della Bernardina, E. Gigante, P. Pacifici, R. Pellerey y C. Sibona, 2001. *Della Rappresentazione*, Roma, Meltemi.

POMIAN, K., 1978. "Collezione", *Enciclopedia Einaudi*, vol. III, Torino, Einaudi, pp. 330-364.

SENNETT, R., 1994. *Flesh and Stone, the Body and the City in Western Civilization*, New York, Norton; traducción al español de C. Vidal, 1997. *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza Editorial.

VOLLI, U., 2005. *Laboratorio di Semiotica*, Bari, Laterza.

ZUNZUNEGUI, S., 2003. *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Madrid, Cátedra.

EDUARDO HUARAG ÁLVAREZ
Pontificia Universidad Católica del Perú

Influencia del cine neorrealista italiano en la narrativa neorrealista de los 50' en el Perú

Cine y literatura: posibilidades e interrelaciones

El cine ha mantenido relaciones con la literatura casi desde sus inicios. La necesidad de temas para narraciones fílmicas llevó al cine a recurrir a obras de la literatura clásica, sean novelas u obras de teatro. Como se sabe, al inicio el cine se dedica solo al registro de escenas de la vida cotidiana. Tiempo después, descubre el montaje y sus ventajas. Y esto representa una innovación en el modo de narrar. El montaje permite la alternancia de secuencias narrativas. Tal alternancia permitía la sucesión de varios fragmentos narrativos que el espectador terminaría ensamblando en su imaginario. Los novelistas no tardaron en adoptar este modo de narrar. No es que en la novela del siglo XIX o inicios del siglo XX no existieran secuencias narrativas con alternancia. Lo que sucede es que no se realizaban cortes frecuentes y sucesivos. De las relaciones entre el cine y la novela, podemos convenir en que:

1. El cine revela un modo distinto de percibir o de reproducir lo observado. Si la novela era un ficcional que recreaba la vida de los personajes en una urbe y proponía relatos a partir de lo verbal; el cine presentaba una puesta en escena en secuencia de imágenes en movimiento, y tales imágenes estaban articuladas según los principios de la sintaxis narrativa fílmica. Y casi como derivación de ella y el impulso creador, el cine exploró también posibilidades de retórica visual, de manejo de metaforizaciones sugeridas.

2. Con el cine se descubrieron posibilidades de innovar la organización del relato. El modo cómo se efectúa el montaje y la manera cómo se trasmite el ritmo del relato influyen de manera decisiva en la narrativa. En adelante, aunque con algo de retraso, la novela asimila este modo fílmico de narrar; es decir, desarrolla la secuencia narrativa mediante la alternancia de modo que el lector (el espectador, en el cine) será quien ensamble en su imaginario (articulación ordenada, desde su lógica habitual) lo que está leyendo.

3. Mantener la alternancia, pero sin olvidar el ritmo narrativo. Ese es otro aspecto que la novela asimila del cine. La alternancia permite los cortes y cambios de escena, pero no descuida la continuidad y unidad del relato narrado. Esto se utiliza en la novela moderna desde 1940 y en América Latina desde 1950, aproximadamente.

4. Por otro lado, aunque el neorrealismo puso mucho interés en la presentación de personajes inmersos en una realidad social marginante, descarnada, lo cierto es que sus realizaciones fílmicas se manejan con indudable ritmo y creatividad en el montaje. Sus filmes son especialmente emotivos, no son disquisiciones filosóficas. Y ese principio del ritmo y el afán de mostrar la realidad descarnada es lo que se reflejará en la narrativa neorrealista de los 50' en el Perú.

Importancia del cine neorrealista italiano. Aspectos destacables

¿Por qué hemos planteado una necesaria e inevitable relación entre los relatos literarios del neorrealismo urbano del Perú y el cine neorrealista italiano? Indudablemente no se trata de una simple coincidencia cronológica. Es un momento de conciencia reflexiva, de conciencia histórica en la que los intelectuales se ponen a analizar los hechos de la realidad, los efectos de la postguerra, los cambios en una urbe que se muestra hostil y marginante para los más pobres.

Ese momento coincide con la aparición del existencialismo. Sartre hace filosofía a la vez que escribe obras significativas como *La náusea*, *El muro*; Albert Camus publica *El mito de Sísifo*, *La peste*, entre otros. Lo que observamos es que el ideario existencialista y el cine neorrealista, son manifiestos de la conciencia social de los intelectuales de esos años cincuenta.

Puesto que hablamos de los manifiestos culturales de la época no podemos ignorar que no todo era palabra escrita, narrativa literaria. Un foco de atracción justificado era el medio fílmico que convocaba a muchos espectadores en las salas de cine. Ya se sabía el valor épico y simbólico del *Acorazado Potemkin*, y ahora llegaban los filmes del neorrealismo italiano para confirmar que el cine era una modalidad de arte en el que se podía proponer obras ficcionales creativas.

Los escritores del neorrealismo en el Perú no fueron ajenos al cine, a los aportes del neorrealismo italiano. Ribeyro declara:

> El cine italiano siempre me ha interesado por su capacidad de tratar temas sociales y no solo aquellos problemas psicológicos e individuales tan propios del cine francés. Creo que asumo el término 'neorrealista', pues yo mismo me he calificado así, cuando algunos críticos han dicho que Ribeyro es un escritor realista. Y me he calificado así por mi afinidad e interés por el cine neorrealista, al que consideré como la forma más adecuada de hacer película. (Coaguila, 2009: 13)

¿Cuál es el aporte del cine neorrealista italiano? Según G.C. Castello, el neorrealismo italiano destacó en tres aspectos: 1) el contenido; 2) el estilo; y 3) la posición moral (Castello, 1962: 10). Respecto al contenido se considera que a los neorrealistas les interesaba la realidad de un país que había quedado devastado. Se trataba de mostrar una realidad en la que las grandes mayorías sufrían los efectos de la pobreza y la miseria. No dejaban de ser preocupantes los conflictos éticos en ese mundo sórdido, marginal.

Frente a una tendencia fílmica que mostraba escenas poéticamente exquisitas o que se dedican a comedias ligeras, el neorrealismo optó por la presentación de una realidad cruda y conmovedora. Se trataba de explorar y hacer arte desde y con la misma realidad, es decir, proponer una problemática de afectación social y un tratamiento que no descuide la función

estética. De ese modo, el espectador se sentiría atrapado por una realidad a la que no puede eludir, y de eso se trataba, de un mensaje que capture al lector y que le deje reflexiones sobre la realidad que observa, que siente y que lo conmueve.

Entre las obras destacables de este periodo hay que destacar: *Roma, ciudad abierta* (1945) y *Paisá* (1946) de Rossellini; *El limpiabotas* (1946) y *Ladrón de bicicletas* (1948), de Vittorio De Sica; *La tierra tiembla* (1948), *Bellísima* (1951) y *Rocco y sus hermanos* (1960), de Luchino Visconti.

Dice Castello que: «En cuanto a su contenido, el neorrealismo nació, por tanto, de la guerra y de las experiencias heroicas y penosas motivadas por esta, aunque con esas mismas experiencias no puede ni debe identificársele» (Castello, 1962: 10).

Ciertamente, el neorrealismo es más que un cine de postguerra; es un modo distinto de concebir el cine y también de asumir la realidad. Cuando un guionista y un director deben elegir un tema fílmico deberán escoger un argumento determinado y un punto de vista original. Al elegir a un desocupado como protagonista, un ciudadano sin trabajo, el realizador ha optado por una historia de mucha significación puesto que en ese momento es la problemática de la gran mayoría de ciudadanos. Pero así no fuese su realidad, el espectador podrá darse cuenta que se encuentra ante una historia coherente y adecuadamente concatenada, una historia con intensidad narrativa.

Un segundo aspecto que destaca Castello se refiere al estilo. Aquí hay que entender por estilo los aspectos referidos a la producción y la puesta en escena. Mientras al cine comercial, entiéndase Hollywood, le interesaba un cine de acción que utilizara efectos visuales costosos, el cine neorrealista prefiere un cine *verité* que trasmita con autenticidad. El neorrealismo italiano muestra:

> La desnuda crónica de los hechos reales, o afines a la realidad, captados fuera de los sets, en lugares auténticos, interpretados muchas veces por personajes anónimos, que sumían impresionante y dolorosa intensidad. El estilo neorrealista sacrificaba la pulcritud técnica a la presentación eficaz de la expresión directa. (Castello, 1962: 10)

Un tercer aspecto se refiere a la posición moral. Y esto tiene que ver con la manera cómo se plantea la trama narrativa fílmica. Puede uno presentar los hechos como mero documental, sin una propuesta narrativa, o puede 'someter' el tema a un tipo de tratamiento en el que hay una narrativa y un dilema. Si se trata de un obrero, no basta con mostrar su contexto, su vida mísera y su cotidianeidad. También será importante presentar las dificultades cotidianas y el dilema de lo que debe, o no debe hacer. Según Castello:

> Lo que posiblemente más se destaca en aquellos filmes era la ardiente exigencia de sinceridad, el valeroso espíritu de confesión y de buceo social que impelía a los directores a enfrentar los aspectos más crudos de la realidad, no para complacerse con ello, sino para extraer de todo eso una enseñanza moral. Tal exigencia moral se manifestaba con frecuencia a través de una decidida crítica hacia la sociedad italiana. (10)

Por lo que dice Castello pudiera entenderse que se trata de una propuesta en la que los hechos de la trama concluyen en una esquemática enseñanza moral. Y no es así. Lo que se debe entender es que el neorrealismo tiene la agudeza necesaria y los criterios artísticos que lo apartan del didactismo. El neorrealismo propone dilemas para que el espectador reflexione. Yo diría que se trata de una propuesta que, primero que nada, impacta la sensibilidad. El espectador, luego de ver la obra, no quedará impasible. El filme hiere su sensibilidad y le plantea interrogantes morales, le exige un juicio crítico. Hacia eso se orienta el neorrealismo de Rossellini, Visconti y De Sica.

Los representantes del cine neorrealista italiano

Así como *El acorazado Potemkim* fue un filme emblemático para los rusos, lo mismo sucedió con *Roma, ciudad abierta*. Esta obra revelaba, con realismo, el coraje y la valentía de un pueblo que se resiste a la ocupación alemana. Entre los personajes se debe destacar a la mujer, víctima de los alemanes, el sacerdote y el ingeniero. Más allá de sus diferencias ideológicas (el ingeniero era comunista), todos se unen ante el enemigo, forman un frente de lucha contra la ocupación.

Otro detalle importante es que Rossellini no trabaja con actores profesionales. Prefiere a los anónimos personajes en los que busca autenticidad. Es importante consignar el testimonio de los productores de este filme que hacen ver las dificultades que tuvieron que superar:

> Empezamos el rodaje dos meses después de la liberación de Roma… filmamos la mayor parte de las escenas en los mismos lugares donde ocurrieron los hechos que reconstruimos… Para comenzar la película vendí mi cama, luego una cómoda y un armario de lua. Debí pedir dinero… Pudimos alquilar un estudio para las escenas que se desarrollaban en el cuartel de la Gestapo… *Roma, ciudad abierta*, fue al principio un film mudo, no por gusto sino por necesidad…, para registrar el sonido tendríamos que haber grabado, en cada escena, cientos de liras suplementarias… Cuando el filme estuvo listo, pedimos a los actores que se "doblaran" ellos mismos.[1] (Castello, 1962: 12)

En *Roma, ciudad abierta* estamos ante el testimonio de un pueblo que no aceptará jamás la opresión humillante. El filme sabe trasmitir esas reacciones espontáneas que trasmite un gesto auténtico. Rossellini reniega del artificio, prefiere el gesto natural. En medio del drama, el gesto épico. Patrice Hovald tiene un comentario expresivo que compartimos:

> Las botas golpean el suelo al alba y en el miedo. Ruidos de descargas languidecen en el silencio de las calles desiertas. Rostros humanos que se destrozan contra el empedrado. Tierna y dura, la vida está allí a pesar de todo, en ese barrio popular en el que se construye la libertad, mientras que la tropa alemana se advierte entre las casas con una perspectiva gris. Hombres que huyen, balas

[1] Declaración de Roberto Rosellini en 1946.

> que silban en el aire inmóvil. Un camión que pone su motor en marcha. Una mujer corre… una bala más la hiere y la abate. En la cárcel, sabios de la tortura cortan la carne estremecida de un hombre. (Hovald, 1962: 68)

Un crítico importante, Jean George Auriol, en 1948 decía: «No hay duda de que en la hora actual en Europa, sino en todo el mundo, la cabeza pensante del cine está en Roma» (Auriol, 1948: 54). Diez años después, J.L. Godard dirá «Todos los caminos conducen a Roma» (Godard, 1959: 125-126).

Como para que tengamos una idea de la importancia de *Roma, ciudad abierta*, destaquemos lo que dice Brunetta en *Guía de la historia del cine italiano* (2008):

> El cine que retoma el camino con Rossellini y *Roma, cittá aperta* tiene el carácter fundador de un nuevo modo de ver, de dirigir la mirada a lo visible, de fijar módulos de perspectivas y de concebir nuevamente la representación de hombres y cosas a partir de una cámara puesta a la altura del hombre, llevada a la proyección de imágenes fijas y a la percepción neta y cercana de las relaciones entre el individuo y todos los elementos de su ambiente. (Brunetta, 2008: 135)

Otra película importante de ese periodo es *Limpiabotas*, filme de De Sica. Esta vez los protagonistas son los niños. El motivo de la acción narrativa se articula a partir de la necesidad de unos niños de comprar el caballo llamado Bersaglierie. El caballo tiene un costo de 50.000 liras. Reúnen el dinero debido al trabajo de limpiabotas, pero también por actividades ilícitas. Los niños viven en la calle y realizan robos callejeros. La obra de De Sica pone en escena el dilema moral. El espectador no puede ser indiferente ante la situación conmovedora. Pero no debemos pensar solo en la trama argumental. El realizador tiene mucho trabajo al tener que decidir en el mismo momento de la puesta en escena. De Sica vive cada escena y le interesa captar los momentos más expresivos.

Así es que la obra termina siendo una unidad magistral que ha escogido un buen guion y una excelente imagen expresiva: «En *Limpiabotas* –ha dicho De Sica a Lo Duca en *La Parisienne* (Hovald, 1962: 71)– quise presentar un hecho que siempre me ha turbado: la indiferencia de los hombres para con las necesidades de otro.

Hovald agrega:

> Los niños son víctimas de los hombres, y estos son a su vez destrozados por el monstruo complejo y ciego que engendra la miseria. Dicotomizado en la multiplicidad de sus gestos, en la humilde actitud de su camino, el niño de *Limpiabotas* llega a nosotros digno de compasión y sin influencia alguna sobre aquello que le rodea, conducido por la mirada de Vittorio De Sica. (Hovald, 1962: 71)

Hay un año decisivo en el desarrollo del cine italiano: 1948. Ese año se estrena *La tierra tiembla*, de Luchino Visconti y *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio De Sica. En *La tierra tiembla* estamos ante un escenario social en el que un grupo de trabajadores son mal pagados y viven resignados a su situación. El hijo de una de las familias vuelve y trae ideas nuevas, contrarias a la vida de resignación. Trata de organizar a la población y su accionar va en consonancia con

los seísmos del Etna. Poco a poco se produce una toma de conciencia. Según Hovald:

> La belleza formal de "La tierra trema" es indecible. La pantalla se entrega y está dominada por la obsesión de los crepúsculos, de las auroras y de su muda desazón, de los muros enjabelgados, de los interiores oscuros en los que se mueven seres vestidos de negro en el corazón de un tiempo que parece durar eternamente. (1962: 120)

Con *Ladrón de bicicletas*, De Sica obtuvo el elogio y el reconocimiento internacional. Ganó Cinta de Plata en 1949 por ser el mejor filme, el mejor argumento, dirección, guion, música y fotografía en Italia. Obtuvo el Oscar al mejor filme extranjero (1949). Fue primer premio de la crítica de Nueva York y Premio Especial en el Festival de Locarno (1949). Hay que agregar también el Premio de la British Film Academy, Londres (1950). Es importante agregar que el guionista de sus filmes fue Cesare Zavattini, un extraordinario cineasta. Para Brunetta:

> Con el neorrealismo los guionistas parecen querer renunciar a su presencia fuerte, a la escritura, al filtro de la propia cultura para recurrir a la realidad, a los hechos de crónica, dirigiendo la mirada, a lo sumo, en direcciones de mundos y realidades sociales hasta ahora nunca consideradas. (Brunetta, 2008: 133)

El argumento es sencillo. Ricci es un desocupado que está a la espera de un trabajo. Junto a él hay otros que están esperando una oportunidad, lo que hace ver que la desocupación es un problema social. Tiene esposa e hijo. Le ofrecen el puesto de fijador de afiches de propaganda, pero para ello la condición es que debe tener una bicicleta. Su esposa debe empeñar sus sábanas para que Ricci recupere su bicicleta. El primer día de labores, mientras pone el primer cartel publicitario, un ladrón se apropia de su bicicleta. Todo fue muy rápido. Ricci corre tras él pero el ladrón pedalea a velocidad y desaparece. Unos amigos le ayudan a buscar la bicicleta. Recorre diferentes lugares. Su indagación es inútil.

El niño, pese a los momentos de discusión, comparte la angustia de su padre. En algún momento, Ricci piensa que tal vez la solución es que pueda robarse una bicicleta. En una calle desolada se apropia de una, pero los transeúntes aparecen y lo persiguen. Capturado, la turba quiere llevarlo a la comisaría. Bruno, su hijo, aparece y puede oír los insultos y amenazas.

Ricci termina abrumado con la vergüenza de haber sido descubierto apropiándose de lo ajeno. Para Castello:

> De Sica desplegó en el filme sus condiciones de observador: los diferentes momentos de la jornada dominical, con los diferentes encuentros que los protagonistas tienen en los variados lugares que visitan, ofrecieron ocasiones al director para lograr revelaciones singularísimas. (Castello, 1962: 19-20).

Es bueno saber que Zavattini pasó una temporada sin conseguir alguien que se interesara por su propuesta. Hasta que un día, dice Zavattini, un productor americano le ofreció millones, pero con la condición: de que Cary Grant interpretara el papel de obrero. Él se negó, a pesar

de los dólares que tanto deseaba.

Tiempo después, en *Cahiers du cinema* (n. 28) se publicó una carta que escribe Vittorio De Sica a Zavattini. En ella dice:

> Estábamos verdaderamente solos, poniendo cada uno su confianza en el otro, y así nació *Ladrón de bicicletas*. He visto como el guion de *Ladrón de bicicletas* nacía de tu talento empeñado y enamorado de la empresa, y, en verdad, fue un nacimiento nada popular, podemos afirmarlo; pero yo sentía que allí estaba verdaderamente mi universo y que yo sabía expresarlo como si siempre hubiera vivido en él. (Huarag Álvarez, 2017: 45)

En la película hay dos temas que concentran la atención del espectador. Un contexto social agobiante, una vida de miseria, de gente ansiosa por conseguir un trabajo y esa incertidumbre, que impulsa a la esposa a consultar a un clarividente: ¿Lograrán cambiar las condiciones difíciles de su vida familiar? ¿Conseguirá un trabajo? Luego que le roban la bicicleta, el eje que mantiene la tensión narrativa está relacionado del objeto perdido. El robo de la bicicleta se podría considerar el segundo gran tema porque el afán de recuperar lo perdido articula las secuencias del filme.

Finalmente, la decisión de Ricci de robarle la bicicleta a otra persona solo le hará pasar un momento bochornoso. Una vez capturado, la colectividad querrá que se le dé un severo castigo. ¿Alguien se preguntará por qué ese hombre robó la bicicleta? ¿Saben acaso que ese hombre había perdido su herramienta de trabajo? El robo no era la solución; al contrario, es un momento en el que pasa por un instante bochornoso en el que la colectividad solo ve en él al ladrón que se apropia de lo ajeno y al que hay que sancionar. ¿Quién se pregunta, entonces, por qué ese hombre robó la bicicleta? ¿Quién sabe la angustia de Ricci por haber perdido su herramienta de trabajo?

En realidad, el filme no plantea una respuesta por lo que está pasando Ricci. Y es que no tiene por qué presentar una solución al problema. Le basta con la presentación del problema, de trasmitir lo que efectivamente estremece. Es tal la carga emotiva en la que se juntan impotencia y frustración que el espectador necesariamente compartirá la situación de Ricci.

El tema presentado es una metáfora de lo que le sucede a miles o millones de desocupados que, como él, pasan una serie de penurias en su vida social y sus afanes de subsistir. El filme plantea un dilema moral y trasmite la impotencia de un hombre que no encuentra solución a su problema.

Tal vez podemos convenir que el neorrealismo:

> No quiere ser simple grabación y mímesis de lo existente, esto hoy es bastante más claro que en el pasado [...] directores y guionistas inventan una nueva ética del ver, reafirman o afirman el primado de la ética sobre la política y van al descubrimiento de valores comunes, de elementos discordantes y de dimensiones desconocidas del país. (Brunetta, 2008: 136-137)

Relaciones del cine neorrealista italiano con la narrativa del neorrealismo urbano en el Perú

Nos parece importante reflexionar acerca de los puntos de encuentro entre el cine neorrealista italiano y el neorrealismo de la narrativa urbana en el Perú. A los cineastas neorrealistas italianos les interesaba mostrar la realidad de manera directa y descarnada, especialmente aquellos hechos que agobian a los marginales y desposeídos, a los desocupados como Ricci, a los migrantes como la familia de Rocco. En el Perú, la pobreza y la miseria de los marginales les interesa a los neorrealistas. Ribeyro en *Los gallinazos sin plumas* presenta el caso de dos niños que viven en la extrema pobreza y que, por exigencia del abuelo Santos, deben salir a la calle a traer restos de comida de los basurales para engordar un cerdo llamado Pascual. En ese cuento se muestra la exigencia fría del abuelo que no retrocede aun cuando uno de los nietos tiene una herida en el pie.

Sería un error creer que el único objetivo de los neorrealistas, en el filme o en la narrativa, era presentar la realidad descarnada a manera de un documental. No es así. Los creadores del cine italiano y los narradores del neorrealismo peruano, presentan la realidad reformulada, con un plan ficcional en el que, sin dejar de ser realistas, están haciendo una propuesta argumental, es lo que se llamará un 'relato de invención'.

Si *Ladrón de bicicletas* es una metáfora de la situación de miles de desocupados que sufren el infortunio de perder su herramienta de trabajo; los *Los gallinazos sin plumas* es la metáfora de niños que viven en la extrema pobreza y se dedican a recoger basura o desperdicios de comida con la expectativa de conseguir una oportunidad que les permita abandonar la miseria.

Según Castello:

> Lo que posiblemente más se destaca en aquellos filmes era la ardiente urgencia de sinceridad, el valeroso espíritu de confesión y de buceo social que impelía a los directores a enfrentar los aspectos más crudos de la realidad, no para complacerse con ello, sino para extraer de todo eso una enseñanza moral. Tal exigencia moral se manifestaba con frecuencia a través de una decidida crítica hacia la sociedad italiana. (1962: 10)

Por lo que dice Castello pudiera entenderse que se trata de una propuesta en la que los hechos concluyen en una esquemática enseñanza moral. Y no es así. Lo que se debe entender es que el neorrealismo tiene la agudeza necesaria y los criterios artísticos para no terminar en mensajes obvios sino en sugerencias en la que subyacen significaciones.

La reflexión moral se presenta como una implicancia derivada de lo acontecido en la trama, pero no para dejar una lección. Yo diría más bien que se trata de una protesta que, primero que nada, impacta la sensibilidad. Se trata de un cuestionamiento moral a la sociedad en su conjunto, a una estructura social que permite que grandes sectores de la población vivan en condiciones de pobreza extrema, que no tenga un lugar dónde vivir, como sucede en *Al pie del acantilado*, de Ribeyro. La ciudad y las autoridades de la urbe no entienden y poco se interesan por las peripecias de la población marginal. Es difícil o casi imposible que una población de desocupados y marginales pueda enfrentar a quienes tienen el poder.

Otro punto importante de coincidencia es la presencia de los niños en un rol protagónico.

Los niños están en la trama narrativa de *El pibe* de Chaplin, pero también en *Limpiabotas* de Vittorio de Sica. No se puede desconocer la importante presencia de Bruno en *Ladrón de bicicletas.* Esa tendencia por presentar a los niños como actores de un episodio narrativo también se presentará en el neorrealismo urbano del Perú. Recuérdese que son niños o adolescentes los personajes de *Los gallinazos sin plumas*, pero también son niños los personajes de la trama narrativa de *El niño de junto al cielo*, de Congrains.

Ahora bien, si el aspecto moral motiva una reflexión cuestionadora sobre la actuación de los personajes y la sociedad misma, como sucede con *Ladrón de bicicletas*, del mismo modo ocurre con *Los gallinazos sin plumas*, porque pone en debate la decisión del abuelo Santos, obsesionado en engordar al cerdo. ¿Cuál es el límite? ¿Hasta dónde puede llegar la desesperación en la pobreza? O más bien, ¿hasta dónde puede llegar la obsesión por conseguir dinero?

Y ese dilema moral también se plantea en *El niño de junto al cielo*, cuento en el que se presenta a dos niños que tienen diferente comportamiento: uno, el inocente o cándido que se ilusiona con la idea de compartir su ganancia y mejorar sus ingresos; y el otro, el niño citadino, que ilusiona al ingenuo y luego aprovecha un descuido para desaparecer llevándose las ganancias del día.

Es también un dilema moral lo que se nos relata en *Interior L*, de Julio Ramón Ribeyro. En ese cuento se revela que una adolescente pobre queda embarazada de un albañil de la zona. El padre, afectado por lo que supone al aprovechamiento de la inocencia de su hija, amenaza con denunciarlo a la policía. El albañil, para evitar el trámite judicial, le propone una bonificación económica. Al padre, inicialmente, la propuesta le resulta ofensiva pero después, pensando en los largos trámites judiciales que no podrá asumir, aceptó recibir el dinero.

Hay otro momento que golpea la conciencia moral del lector. Con el dinero recibido, el colchonero pudo disfrutar de restaurantes y hasta asistir a espectáculos. Su hija Paulina abortó y ese percance supuso un gasto considerable. Se le acabó el dinero recibido. Al final, al recordar lo acontecido y la recompensa recibida por el deshonor, el propio padre le dirá a su hija Paulina que el día siguiente no estará por las tardes. Con esa propuesta se insinúa que ella podría volver a estar con el albañil y que –estúpida ilusión– se podría repetir la historia y el agresor tendría que pagarles nuevamente un fajo de billetes.

El dilema moral estará también en *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa. Los cadetes saben quién robó la prueba de Química, pero deben guardar silencio y no delatar al transgresor. Incapaz de seguir bajo la sanción, Ricardo Arana (el Esclavo) decide denunciar al Serrano y éste es expulsado del colegio militar. También es un dilema moral que uno de los cadetes imponga la ley del silencio. Cuando se enteran que Ricardo Arana fue el delator hay un tácito acuerdo de sancionarlo. Ricardo muere en una práctica de campo. El Jaguar, líder de los matones, nunca reconocerá que fue él quien hizo el disparo, que fue él quien aplicó la sanción contra el delator.

En *No una sino muchas muertes*, de Congrains, también se muestra el dilema moral de varias maneras. Una vieja se dedica a recoger dementes de la calle y les hace trabajar sin hacerles un pago. Una pandilla de jóvenes delincuentes decide asaltar el taller de la vieja y envían a un joven para que haga una especie de 'reconocimiento' de la parte interna del taller. El joven y la sobrina de la vieja se enamoran y él casi olvida la misión que le encomendó el grupo. Luego, sorpresivamente, se produce el homicidio de la vieja (por acción del capataz, al que ella tenía como amante). Mientras tanto, Maruja pretende convencerlos en formar un taller propio, con locos encargados para clasificar botellas y luego venderlos a los laboratorios

o farmacias. El grupo la apoya al inicio, pero después, al saber que el zambo se ha llevado el dinero de la vieja, la abandonan.

El dilema moral, continúa presentándose en otras obras de Vargas Llosa. Recuérdese *La fiesta del chivo* y esa especie de testimonios que brindan cada uno de los conspiradores que han decidido matar al dictador Trujillo. Cada uno tiene motivaciones distintas, muy personales. Incluso uno de ellos, Salvador Estrella Sadhalá, complejiza su compromiso puesto que si matan a Trujillo se estará acabando con la vida de un prójimo, grave dilema para quien se siente muy cristiano y católico. Y eso no sería cristiano. Pero la ofensa a un clérigo que él respeta mucho le parece demasiado. Ese será el hecho desencadenante y él que decide que el dictador debe morir. Por eso participa en el atentado.

Uno de los dilemas que nos presenta la novela mencionada será lo que sucede con Pupo Román. Él se había comprometido con los conspiradores a que, una vez muerto el dictador, tomaría el control de la nación. No olvidemos que él era jefe militar, mando principal de las Fuerzas Armadas. Cuando debió actuar, Pupo Román no lo hizo. Dio marcha atrás y permitió que la represión trujillista se vengará de los conspiradores. Las autoridades, bajo las órdenes de Jhonny Abbes, los acribillaron. Pupo Román traicionó a los conspiradores, pero él no se salvó de la represión. Uno de los perseguidos, lo delata y eso será suficiente para que le torturen y le fusilen.

Bibliografía

AURIOL, J.G., 1948. "Entretiens romains", *La revue du cinéma*, a. III, n. 13, mayo 1948, p. 54.

BRUNETTA, G.P., 2008. *Guía de la historia del cine italiano*, Lima, IIC-PUCP.

CASTELLO, G.C., 1962. *El cine neorrealista italiano*, Buenos Aires, Eudeba.

COAGUILA, J., 2009. *Las respuestas del mudo*, Lima, Tierra Nueva.

CONGRAINS, E., 1955. *Lima, hora cero*, Lima, Populibros peruanos.

GODARD, J.L., 1959. "Todos los caminos conducen a Roma", *Cahiers du cinéma*, n. 94, abril 1959, en G.P. Brunetta, 2008. *Guía de la historia del cine italiano*, Lima, IIC-PUCP.

HOVALD, P., 1962. *El neorrealismo y sus creadores*, Madrid, Rialp.

HUARAG ÁLVAREZ, E., 2017. *El neorrealismo urbano de los 50'. Innovaciones hacia la narrativa moderna*, Lima-New York, Axiara.

RIBEYRO, J.R., 1994. *La palabra del mudo*, Lima, Jaime Campodónico.

VARGAS LLOSA, M., 2000. *La fiesta del chivo*, Madrid, Alfaguara.

NELLY RAJAONARIVELO
Aix Marseille Université

La Habana *cinecittà*: la ciudad neorrealista de Fernando Pérez

El reciente ciclo de retrospectiva sobre el neorrealismo en la Cinemateca de Cuba de La Habana, en enero de 2019, demuestra que se sigue comentando el extraordinario destino y la importancia de esta corriente en América latina. No se limitó a una «mera influencia externa» de la supuesta matriz italiana, abriendo paso al nacimiento del llamado Nuevo Cine Latinoamericano militante de los años sesenta, sino que tuvo una evolución propia, «una tendencia interna, operando en una escala, un espacio y un tiempo amplios» (Paranaguá, 2003: 171). El presente análisis no vuelve sobre la muy estudiada impronta del neorrealismo italiano en las primeras realizaciones del cine revolucionario cubano de los años 1960, sino que plantea una nueva actualización del neorrealismo a través de su sorprendente resurgimiento en el cine cubano actual, desde finales del siglo XX y hasta muy recientes tiempos de los años 2010. En opinión de Paulo Antonio Paranaguá, hace falta «ampliar los criterios para valorar el neorrealismo latinoamericano», porque «es una corriente vigente antes y después de las contadas experiencias consideradas hasta ahora por la historiografía» (2003: 174), lo que nos permite reconsiderarlo como forma de expresión actual.

La obra reciente del cineasta Fernando Pérez, en particular la que se centra en la ciudad de La Habana y en sus escenarios reales (*Suite Habana* de 2003 y *Últimos días en la Habana* de 2016), ofrece una actualización muy pertinente de las mismas problemáticas, reflexiones y estéticas de hace cincuenta o sesenta años. Es llamativa esta tendencia en la filmografía del cineasta, puesto que realizó por otra parte varias excelentes obras simbólicas, metafóricas y hasta surrealistas sobre La Habana, como *Madagascar* (1994), *La vida es silbar* (1998) o *Madrigal* (2007): Pérez en absoluto puede ser etiquetado globalmente como cineasta neorrealista. Sin embargo, debido a su carácter documental, su preocupación social y al protagonismo de la urbe, siendo unos de los principales sellos neorrealistas (Paranaguá, 2003: 176), *Suite Habana* puede analizarse desde la perspectiva del neorrealismo. Con una clara proyección naturalista y socio-descriptiva, notable en los escenarios reales de la capital cubana y en el retrato de sus habitantes mediante el uso de actores no profesionales, y con un enfoque sobre los destinos individuales anónimos de personajes del pueblo, tiene una perspectiva claramente social, cen-

trada en una cotidianidad de la supervivencia material y moral en contexto de penuria y gran precariedad, pero con inmensos sueños. Veremos en qué medida *Últimos días en La Habana* también realimenta y reinterpreta esta estética neorrealista, dado que, según su propio creador, tiene «un gran porcentaje de *Fresa y chocolate* y otra parte de *Suite Habana*» (Belinchón, 2017).

Cuba en la bisagra de siglos: un neorrealismo 'a destiempo'

Cabe recordar que cuando todas las principales cinematografías del continente latinoamericano de los años 1960, las del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, recibían influencia notable del cine neorrealista italiano –lo que se traducía muy concretamente en las temáticas de las películas y en una estética común–, Cuba permaneció al margen de esta tendencia por razones históricas. El neorrealismo italiano fue ante todo un cine de la miseria, un cine sobre los pobres y marginados, sobre el cáncer de la ciudad moderna: se traduce, en Italia como posteriormente en Brasil, Argentina o Chile, en síntomas sociales como la delincuencia o la prostitución juvenil provocadas por el abandono de los padres, la lucha por la supervivencia de niños errantes o de un subproletariado olvidado por las esferas del poder. Las temáticas recurrentes giraron en torno a la mutación del espacio urbano –escindido entre la ciudad moderna y la proliferación de suburbios o chabolas, resultado del intenso éxodo rural–, al protagonismo de auténticos antihéroes del margen interpretados por actores no profesionales que a menudo representaban su propio papel de la vida real.

En Cuba no se adoptó este realismo social estricto porque coincidió con el triunfo revolucionario y el advenimiento de un nuevo cine cubano que se insertaba en:

> la dinámica de exaltación de la victoria reciente de la Revolución [donde] no hay espacio para un cine social que refleje la miseria económica de la clase obrera, ni mucho menos para la evocación de la decadencia de los indigentes puesto que esto llevaría a una reconsideración de la legitimidad del nuevo poder.[1] (Poirier, 2011: 84-85)

Sabemos sin embargo que dos de los cineastas cubanos más importantes, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, se formaron a inicios de los años 1950 en el famoso *Centro Sperimentale di Cinematografía* de Roma junto a profesores como Cesare Zavattini, guionista de los mayores éxitos de Vittorio De Sica (*Ladrón de bicicletas*, por ejemplo). Como lo recuerda Emilie Poirier (2011: 80), Zavattini luego va a colaborar en Cuba con García Espinosa para los primeros largometrajes de la revolución, *Cuba Baila* (1959) y *El Jóven Rebelde* (1962). A pesar de ello, no hubo real producción de influencia o temática neorrealista en Cuba en los años 1960, con la excepción famosa de *Historias de la Revolución* (1960) de Tomás Gutiérrez Alea, que tiene parentesco estrecho con *Paisà* (*El camarada*, 1946) de Roberto Rossellini:

> Las dos películas adoptan en efecto una atípica construcción en episodios y evocan momentos claves de la liberación de sus países respectivos. Además,

[1] Traducciones de la autora.

> en ambos casos se debe la iluminación al mismo director de fotografía Otello Martelli[2]. (Poirier, 2011: 81)

Además, Fernando Pérez no forma parte de esta primera «generación neorrealista, la que tenía alrededor de veinte años cuando se hizo *Ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, Italia, 1948)» (Paranaguá, 2003: 171), como fue el caso de Gutiérrez Alea o García Espinosa. Pertenece más bien a la siguiente generación (nació en 1944), de los que, como Humberto Solás o Juan Carlos Tabío, «abrazarían el cine en la década de los sesenta» (172). Pero se formó como joven asistente de Gutiérrez Alea, recibiendo sin duda las enseñanzas neorrealistas de la reapropiación cubana del neorrealismo. Ahora bien, a partir de los años 1990, durante el Periodo especial, fue cuando surgieron en Cuba estas condiciones de miseria y de economía de la supervivencia (comparables a las italianas de los 1940 o las latinoamericanas de los 1960) que explican la reaparición de un neorrealismo a la cubana 'a destiempo', con cuarenta o cincuenta años de distancia respecto al resto de América latina. En un contexto de recortes drásticos de recursos para la creación cultural, Fernando Pérez, como otros cineastas de su época, es uno de los primeros en optar por la tecnología digital, con costos bajísimos y flexibilidad máxima del rodaje, para realizar *Suite Habana* (2003). Este contexto de escasez de medios económicos que mueve a los cineastas a buscar soluciones prácticas y estéticas (como en la Italia de la posguerra), es otra de las razones por las cuales esta película puede examinarse como un ejemplo del resurgimiento atípico del neorrealismo.

Aclaremos en primer lugar que no fue una influencia oficialmente confirmada por el propio director, a diferencia de otras fuentes que Fernando Pérez sí asume. En varias entrevistas desde 2003, anuncia, reconoce o explicita una serie de deudas eclécticas, fílmicas o pictóricas (por ejemplo en Herrera, 2016): van desde la temática y la estructura del documental alemán *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttman, 1927), que igualmente retrata la vida cotidiana de la ciudad, cual un organismo vivo, durante 24 horas, hasta el retrato de la gran ciudad en la trilogía de documentales '*Qatsi*' ('vida' en lengua hopi) del norteamericano Godfrey Reggio realizados entre 1982 y 2002, que filman la urbe sin diálogos[3] (al igual que en *Suite Habana*), pasando por la pintura de retratos melancólicos de Edward Hopper que Pérez cita como referencia visual y punto de partida de su trabajo en *Suite Habana* (Stock, 2007: 73) y que permanece como fuente de inspiración recurrente y constante en toda su obra[4].

Sin embargo, Pérez nunca cita entre sus referencias para *Suite Habana* las películas neorrealistas italianas sobre las grandes urbes (Roma, Milán, Nápoles…), como *Roma, ciudad abierta* de R. Rossellini (1945) o *Milagro en Milán* de V. De Sica (1951), ni tampoco las latinoamericanas que siguieron como *Rio, 40 gráus* (1955) o *Rio, zona norte* (1957) del brasileño Nestor Pereira dos Santos, que sin embargo en ambos casos también retratan la ciudad en una jornada diegética de 24 horas. A pesar de ello, algunos críticos (Vanaclocha, 2017 y Peralta Rigaud, 2017) empiezan a hablar de un nuevo «neorrealismo cubano» del que sería representante Fer-

[2] Otello Martelli fue jefe operador de *Riso amargo* (1949) de Giuseppe de Santis, de *Paisà* (1946) y de *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini, entre otras películas.

[3] Con música de Philip Glass, las películas parten de profecías de los indígenas Hopis para reflexionar sobre los estragos del progreso, el avance de la tecnología, de la ciencia y del consumismo, los daños a la naturaleza y al medio ambiente. Los dos primeros opus *Koyaanisqatsi* (1982) y *Powaqqatsi* (1988) inspiraron particularmente a F. Pérez.

[4] Véase nuestro análisis de las referencias pictóricas en la película *Madagascar* de F. Pérez (Rajaonarivelo, 2011).

nando Pérez, sobre todo desde la salida de *Últimos días en la Habana* (2016).

Obviamente, como sus antecesores, este neorrealismo cubano tampoco reproduce la corriente italiana original, es una reapropiación, una adaptación específica al contexto local, cultural e histórico, con rasgos semejantes pero también notables divergencias. *Suite Habana* y *Últimos días en la Habana* por ejemplo no se centran en un subproletariado de los márgenes o de la periferia pobre de la ciudad, sino que filma el pueblo cubano medio, ordinario, la gente que tiene un trabajo oficial y reside en la ciudad, pero que aún así vive en la pobreza y en alojamientos indignos que se están cayendo, y tiene que cumular varias fuentes de ingresos para sobrevivir. Pero curiosamente, la representación del pueblo en estas dos películas resulta más fiel al modelo italiano que en las primeras producciones neorrealistas latinoamericanas, en las que los personajes «erran, deambulan ciegamente sin meta precisa», acosados por la miseria y la extrema violencia. En *Suite Habana*, como los niños de *Sciuscià* (*El limpiabotas*, De Sica, 1946) que trabajan para ganar con qué comprase su sueño explícito –un caballo– o el padre y el hijo de *Ladrón de bicicleta* (De Sica, 1948) que buscan la herramienta imprescindible para el trabajo que les permitirá elevarse socialmente, los habaneros igualmente «buscan una manera de evolucionar, de extraerse de la situación calamitosa en que se encuentran» (Poirier, 2011: 86) y tender hacia la felicidad.

Casi todos los personajes se desplazan a bicicleta o a pie, debido a las carencias de transporte, salvo el joven Ernesto que coge un taxi colectivo para ir al Gran Teatro por la noche. No erran en la ciudad, sino que la cruzan diariamente para alcanzar sus respetivos centros de trabajo o de actividad –la escuela para Francisquito– o dar un paseo al atardecer. Gracias a este modo de *slow* transporte (impuesto por las circunstancias en Cuba mucho antes que la actual moda de la desaceleración generalizada en nuestras vidas frenéticas), respiran la ciudad, la miran, comunican con ella: la recurrencia de los planos intercalados de estos trayectos insiste en los ruidos de la ciudad –motores, timbres de bicicleta o cláxones, conversaciones y gritos, pregones, máquinas de obras, etc.

Cada individuo de la película busca como 'resolver' (como dicen los cubanos), encuentra soluciones para sobrevivir a pesar de todo, y tiene sueños que le permiten aguantar las dificultades de la vida cotidiana, enumerados en el epílogo: «subir a las alturas» para Francisquito encantado de observar las estrellas con su padre desde la azotea, «actuar en un gran escenario» para Iván que canta de travesti en un cabaret por la noche, «viajar para regresar» para su pareja Raquel, «ser músico en una orquesta» para el saxofonista Heriberto, «ser actor» para Juan Carlos que quiere interpretar otros papeles que el payaso en fiestas de niños, «tener cada noche un traje distinto» para Julio que baila en el salón Benny Moré o «ser un gran bailarín» para el joven Ernesto. Salvo para la anciana Amanda que «ya no tiene sueños» y otras preocupaciones más materiales de ciertos personajes, son sueños en mayoría artísticos o de desarrollo personal, que manifiestan todos una atracción hacia la luz: sea de las estrellas, lejanas esperanzas y encarnaciones de alguna protección (la madre ausente y el porvenir para Francisquito), sea del descubrimiento del mundo (el viaje) y de la esperanza en el futuro (la vidente, durante la consulta, vislumbra en los naipes «un rayo de luz» para Raquel), sea de los reflectores del escenario de un teatro, de una sala de concierto o de un salón de baile. Esta luz es el rumbo de sus destinos, el guía de sus vidas, un anhelo de salir del anonimato, de superarse y obtener el reconocimiento que no reciben en su trabajo cotidiano. Equivale por lo tanto a extraerse de la masa informe del pueblo (la que manifiesta en Plaza de la Revolución, retransmitida por

televisión) para afirmarse como un ser singular, dotado para el arte y digno de 'salir a la luz'.

Por lo tanto, Pérez cierra la película como la había empezado, puesto que la luz del faro ocupa el primer plano inicial y abre, 'a primera luz' del día, esta jornada habanera de 24 horas, que concluye y culmina con los sueños de cada personaje. La luz como esperanza y fe, como guía y realización personal, es el eje director de toda la película. Desde este punto de vista, se estructura toda la obra entorno a esta dialéctica formal de la luz y de la noche: el faro ilumina la noche a punto de terminar para dejar paso a la nueva luz, diurna, del sol, hasta el próximo anochecer en que se vuelve a encender. Pero esta dialéctica principal abre hacia otras, simbólicamente paralelas: la vida y la muerte (Francisco visita a su esposa difunta todos los días en el cementerio y vive para educar a su hijo con síndrome de Down), la pérdida y el reencuentro (Juan Carlos y su madre Caridad lloran en la despedida de Jorge Luis que sale al exilio para reunirse con su novia en Miami), los sueños y la desilusión de unas vidas cotidianas difíciles, rutinarias y sin futuro. Pérez quiso hacer una película sobre «la ambivalencia de la realidad» para «mover a los espectadores a reflexionar sobre sus propias vidas» (Stock, 2007: 75) y su significado, sobre sus propios sueños.

En *Últimos días en la Habana*, el movimiento también se estructura en torno a una forma de errancia neorrealista del personaje de Miguel, pero tampoco es una deambulación sin rumbo: sus salidas exteriores a la ciudad se limitan a los trayectos diarios entre la casa y el trabajo, ida y vuelta –salvo una vez para volver de un baño frente al malecón–, que ocurren repetidamente a manera de caminatas mecánicas de un personaje ausente, inexpresivo, indiferente a la agitación estruendosa de la calle. Estos planos de Miguel perdido en la urbe, como una sombra o un espectro de sí mismo, confirman la opinión de su amigo: «Pareces un zombi», le dice Diego. Es que la ciudad se ha vuelto extraña para Miguel, ya no vive más que para su sueño de salir para Estados Unidos, que prepara tratando de aprender inglés durante todo su tiempo libre y observando el mapa gigante del gran vecino del Norte colgado en la pared. Pero los sueños de los habaneros siguen siendo el foco de interés de F. Pérez, porque emanan de la vitalidad y de la dinámica de la ciudad, como explica en el dosier de prensa de la edición DVD suiza de la película:

> He estado en muchas otras ciudades del mundo donde todo está limpio y funcionando sin problemas, pero que no irradian esa dinámica de La Habana. Para mí Cuba, a pesar de su estado miserable, sigue siendo una tierra que despierta sueños, y sí, una tierra donde muchos sueños se rompen contra la dura realidad. (Pérez, 2018)

Sin duda, el 'fracaso' del sueño de Miguel contra la dura realidad de una visa que no acaba de llegar, explica su ensimismamiento. Pero los escenarios reales de la ciudad, filmados nuevamente a la manera neorrealista sin figuración profesional, sirven precisamente de contrapunto para anclar la historia en la realidad física, social y económica de La Habana. La construcción del personaje de Miguel corresponde bastante bien a la definición del neorrealismo que propone S. Bouquet: «*une étude de la figure humaine, et de ce que les autres, l'histoire, la ville en font, c'est-à-dire souvent comment ils l'annulent*.» (Bouquet, 2005: 187). Pérez además explica en una entrevista:

> Ahora vemos personajes cuyas actitudes podrían ser reprobables desde el pun-

> to de vista ético y yo no quiero que sean juzgados. Con la película espero que el espectador se plantee por qué los personajes actúan así. Gran parte de la población cubana está más interesada en solucionar sus problemas diarios que los compromisos con lo general de la sociedad. Con *Últimos días en La Habana* sabemos cómo vive la gente de la calle, que no aparece habitualmente ni en el cine ni en los medios. Yo no protesto, constato. (Pérez cit. por Belinchón, 2017)

La 'dramaturgia de lo cotidiano' o el 'neorrealismo cotidiano'

El debate en festivales de cine y en la crítica especializada sobre la categorización de *Suite Habana* refleja su ambigüedad genérica: es un largometraje documental sobre personajes reales que no son actores, y que están representando auténticamente su propia vida cotidiana, pero fue rodado con recursos del cine de ficción (con iluminación específica, puesta en escena o reconstrucción de escenas en algunos casos). Es una ficción documental, o «docuficción» según Fernando Pérez (Kabous, 2009: 196). El planteamiento que suscita esta hibridez genérica se puede resolver muy sencillamente si se contempla desde la tradición neorrealista italiana, que nació precisamente con esta particularidad de una fuerte impronta documental, con propósito de representar la vida real del día a día, a medio camino entre relato y documental. Esta tradición semi-documental y regionalista (napolitana en particular) ya existía en Italia antes de la guerra, fue ahogada por el fascismo centralizador y rescatada por los neorrealistas, como lo recuerda Stéphane Bouquet (2005: 190).

También la estética asumida de rodar una película «sobre casi nada» hace eco al proyecto neorrealista italiano, el de Cesare Zavattini en particular, el teórico del movimiento, «que [soñaba] con seguir a un hombre durante 90 minutos y nada más» (Bouquet, 2005: 186), filmar tan sólo el hoy, aquí y ahora. Aun Luis Buñuel, bastante crítico contra el ideario neorrealista en su conferencia *El cine, instrumento de poesía* (1953), porque en su opinión carecía de lo que puede aportar el cine en términos de misterio y fantástico, valoraba sin embargo su capacidad de «elevación al rango de categoría dramática del acto anodino», propia de Zavattini, en particular en una secuencia emblemática de *Umberto D.* (De Sica, 1952):

> Una criada de servicio, durante todo un rollo, o sea, durante diez minutos, realiza actos que hasta poco hubieran podido parecer indignos de la pantalla. Vemos entrar a la sirvienta a la cocina, encender su fogón, poner la olla a calentar, echar repetidas veces un jarro de agua a una línea de hormigas que avanzan en formación india hacia las viandas, dar el termómetro a un viejo que se siente febril, etc., etc. A pesar de lo trivial de estas situaciones, esas maniobras se siguen con interés y hasta con suspense. (Buñuel cit. por Paranaguá, 2003: 194)

Suite Habana cumple exactamente el sueño zavattiniano durante 80 minutos, con yuxtaposición de trozos de vida cotidiana a lo largo de un solo día, siguiendo las grandes etapas de la jornada: despertar, desayuno, salida para el trabajo o la escuela, almuerzo, vuelta del trabajo, hasta que empiece la «segunda jornada», al atardecer o por la noche, dedicada a actividades de ocio y pasión para los protagonistas, en su mayoría artísticas. La película es un caleidoscopio de

acciones o momentos concretos del quehacer cotidiano filmados con toda la escala de planos, de los más amplios hasta los primerísimos planos –sobre una cebolla cortada por el cuchillo o una lagartija del jardín, vistas de la cocinera que enciende la estufa, remueve la comida en la olla, etc. F. Pérez comenta en una entrevista:

> Confío mucho en las imágenes, y trato de apoyarme en ellas. Quería hacer una película no dramatizada, en la que nada sucede como en un conflicto narrativo tradicional –la gente se despierta, se cepilla los dientes, desayuna, va a trabajar, plancha la ropa, se ducha... y se trataba de cómo mantener la atención del espectador con esas acciones mínimas y luego cómo penetrar en el mundo interior de esos personajes usando sólo imágenes y sonidos, sin diálogos. La película intenta que los espectadores se identifiquen con los pensamientos de aquellos personajes. (Stock, 2007: 73)

El retrato de Francisquito llama la atención, por la ternura y espontaneidad de este niño huérfano de madre: Pérez lo enfatiza, puesto que lo coloca al inicio de la galería de retratos, alternando con la presentación de Iván, y es el único personaje a quien vemos desde el momento del despertar en su cama, mientras que los demás se introducen al espectador durante su trayecto hacia el trabajo. *Suite Habana* sigue pues el esquema de la marcada presencia de niños en la ciudad neorrealista, siendo paradigmáticos los limpiabotas de *Sciuscià* (De Sica, 1946) o el huérfano de *Milagro en Milán* (1951). En esta última película, Toto descubre asombrado la ciudad moderna alrededor suyo, mientras sigue solo la carroza fúnebre de su vieja nodriza, o aplaude espontáneamente a los ricos burgueses que salen del teatro cuando él ya no tiene donde dormir fuera del orfanato. Bouquet lo interpreta como la figuración de «un nacimiento al tiempo presente» propio de la infancia, y recuerda que los niños eran numerosos en las películas neorrealistas italianas no sólo porque en la realidad eran muchos los niños abandonados a su suerte en la calle, sino también porque estos personajes permitían enfocar en el momento presente:

> [...] El énfasis en el tiempo presente también explica esta valorización de la población infantil. Porque ¿qué es la infancia si no una conciencia que despierta al ahora y al futuro? (Bouquet, 2005: 186)

Francisquito de *Suite Habana* desempeña exactamente esta función, sin importar ni las circunstancias ni su discapacidad: vive totalmente el momento presente, en la concentración con que por la mañana se ata el pañuelo rojo del uniforme escolar, en la cuchara que revuelve en el vaso de leche durante el desayuno, en la flor roja que respira con felicidad durante la clase, o en su sonrisa al reencontrarse con su padre por la tarde cuando vuelve del trabajo, antes de ir a pasear con él en bicicleta a orillas del mar...

La estética de Pérez refleja además una tendencia que se ha extendido por el cine de toda América latina en los años 2000, lo que Galo Alfredo Torres llama el «advenimiento del neorrealismo cotidiano» (Torres, sin fecha), «como relevo del realismo social de los 60-70 y como alternativa lírica y desdramatizada del cine latinoamericano de entresiglos y actual frente al rabioso realismo sucio de los 90». En Argentina, México, Cuba, surgen películas de un nuevo

«neorrealismo del no pasa nada», que recurren «al minimalismo y a la subjetividad», que «ya no se atienen a las causas ni los hechos sino a las consecuencias», que escenifican a «personajes e historias minúsculas», 'historias mínimas' como en el título del conocido film argentino (Carlos Sorín, 2002), en «una suerte de empequeñecimiento simbólico del proyecto mítico, del gran meta-relato colectivo para anclarlo en realidades breves, casi cotidianas y personales» (Torres, sin fecha).

Esta «nueva dramaturgia de lo cotidiano»[5] también opera en *Últimos días en La Habana*, en que la dimensión documental está presente a través de una estructuración de la narración en diez secciones sucesivas, repetitivas y fechadas a modo de diario («sábado 4 de octubre», «domingo 5 de octubre», «miércoles 8 de octubre», etc.). Es la crónica de una muerte anunciada (la de Diego enfermo del sida), aunque termina con un epílogo en forma de fábula. El muy taciturno Miguel parece prolongar los retratos de *Suite Habana* sin diálogos, puesto que permanece callado casi todo el tiempo, no habla más que para cortas respuestas a Diego, por lo tanto lo único de su vida de que nos enteramos es mediante la repetición diaria de la misma sucesión de acciones: despertar, salir para el trabajo, lavar platos en un restaurante, volver del trabajo, ducharse, cuidar de su amigo enfermo, ponerse a estudiar, acostarse, etc.

Suite Habana es más compleja en la medida en que el relato pone en paralelo varios núcleos familiares que el espectador no identifica al principio, porque el cineasta los presenta fragmentados mediante retratos individuales aislados y desconectados, durante sus respectivas ocupaciones diarias, pero los va recomponiendo en ciertos momentos rituales del día (comidas, noches…) para volver a desarticularlos durante las actividades nocturnas. La película trasciende poco a poco la singularidad de los individuos y teje lentamente esta densa malla familiar o de vecindario, dando 'textura' a esta gran comunidad habanera que finalmente comulga en la búsqueda de la felicidad y la realización personal. Comulga en sentido literal, en la secuencia que asocia finalmente los coros de una iglesia adventista (donde toca el saxófono Heriberto, el reparador de vías férreas) con el entusiasmo de los espectadores de un partido de béisbol y el frenesí de los bailadores del salón Benny Moré.

Esta manera de evocar una forma de solidaridad y unión frente a la adversidad es otro vínculo con el neorrealismo, en que predominaban las narraciones de tipo coral, con un desplazamiento del énfasis individual hacia la colectividad. La «dialéctica multitud/individuo es un componente frecuente del cine de De Sica» (Bouquet, 2005: 187): *Suite Habana* no es un filme coral en su integralidad, pero la dialéctica permanente entre la individualidad y la colectividad, entre el caleidoscopio de retratos aislados y las escenas de (re)encuentros o recomposición familiar, se resuelve finalmente en comunión más amplia (iglesia, estadio, cabaret, gran teatro…). Pero hemos cambiado de época: ya no es el gran colectivo indiferenciado y anónimo que apoya la Revolución agitando sus banderitas cubanas, tal como el aparato político solía pensar la nación. Las manifestaciones de masas ya sólo las miran la tercera generación de los abuelos (Waldo, Natividad), y con el distanciamiento de la retransmisión televisiva (Bouffartigues, 2006: 142), mientras las cocineras Norma e Inés, en sus casas respectivas, separan los frijoles y los granos de arroz con mucho cuidado, en función de su aspecto, de su singularidad. El montaje alternativo de estos planos parece sugerir un cambio de modelo y otra concepción del pueblo cubano, ya no como un todo multitudinario y homogéneo sino desde la perspectiva

[5] La expresión fue utilizada a menudo por los críticos para caracterizar más específicamente el cine cubano de los años 1970.

de los individuos (su cotidiano, sus más mínimas acciones, sus destinos personales), su singularidad y su espacio de libertad (el travestismo de Iván, las aspiraciones artísticas de cada uno, la salida de Jorge Luis para Miami, etc.). En toda la película, la alternancia entre primeros planos de micro-detalles sobre elementos cotidianos y amplios planos generales de La Habana como ciudad vista desde la altura y la distancia, también participan de esta dialéctica entre el todo y el individuo.

Por último, subrayamos que la relación del hombre con la ciudad neorrealista de La Habana es aquí casi corporal y amorosa: la comunicación íntima con el entorno durante el desplazamiento lento a pie o en bicicleta, que ya evocamos, se prolonga durante el trabajo. Heriberto repara las vías férreas casi abrazado a ellas, Francisco da golpecitos, pega el oído y acaricia las paredes desconchadas para sondear los huecos y grietas y evaluar su estado de deterioro, Ernesto carga con los pesados sacos de cemento para ayudarlo a reparar la casa, el obrero del cementerio arregla una tumba, los guardias del parque aguantan bajo el sol y la lluvia, día y noche, para vigilar la estatua de John Lennon, otros barren el polvo del suelo: su compromiso con la ciudad es un empeño físico, participan todos de su rescate, de su mantenimiento, la cuidan como a una enferma o a una entidad frágil y preciada, con mucho cariño y esfuerzo. Su tarea cotidiana se unifica entorno a la temática del cuidado, de la higiene (Iván limpia sábanas de los pacientes del hospital, Juan Carlos es médico en la fábrica de catering, Raquel es controladora en una fábrica de pasta dental) y de la reparación (Julio el zapatero también repara calzados todo el día).

La ciudad sinfónica y dialéctica

El protagonismo de La Habana como ciudad y como comunidad de ciudadanos es profundamente neorrealista, sin embargo, la caracterización de su espacio físico, la construcción de la ciudad cinematográfica es paradójicamente donde Fernando Pérez se aleja nítidamente del neorrealismo mediante cierta estetización de la realidad urbana.

Si bien en *Suite Habana* hay «una lentitud contemplativa y descriptiva» como en las otras películas del 'neorrealismo cotidiano' latinoamericano actual ya evocado, tiene primero la particularidad de exhibir un montaje «más complejo, expresivo» (Torres) gracias a los repetidos insertos de máquinas en acción –cilindro rotativo de lavadora, ventilador, martillo neumático, tractor desmontando el macadam. La oposición sistemática entre silencio y ruido responde a la alternancia entre la calma protectora de los espacios interiores y el frenesí exterior, y este contraste, fundador de la música, va construyendo una verdadera ciudad sinfónica basada en la partitura de sus ruidos naturales e industriales. La sinfonía urbana sí fue recurrente en las películas neorrealistas italianas o latinoamericanas, pero aquí se convierte en recurso estético principal: siendo finalmente La Habana el personaje central del filme, se da a conocer tanto por sus paisajes físicos, urbanos y humanos, como por la composición musical de tipo «suite» que produce o interpreta, o sea una asociación de muy variados motivos y movimientos musicales en una armonía que combina sutilmente la creación sonora y los ingredientes fónicos de la ciudad real: los ruidos naturales (viento en los árboles, rumor de las olas, vuelo de las palomas); los ruidos urbanos (motores de los coches, cláxones, conversación y gritos de los transeúntes, pedaleo de los ciclistas); los ruidos de la vida cotidiana

en el hogar (despertador, silbido de la cafetera, soplo del ventilador, balanceo de una silla, televisión, cuchillo que corta una cebolla, mandíbulas de la gente que está comiendo); los ruidos industriales (ferrocarril, máquinas de las obras en la calle o de las fábricas, lavadoras gigantes del hospital, golpecitos del albañil en la pared, martillo del zapatero).

A nivel visual, la estetización en *Suite Habana* consiste primero en relacionar siempre el hombre con la arquitectura urbana insertándolo en elementos arquitectónicos desmesurados, insistiendo en la monumentalidad y desproporción tanto de los edificios urbanos como de las construcciones industriales, en los que el hombre parece sumido e incluso hundido o tragado. Los movimientos técnicos recurrentes de la cámara provocan esta impresión: grandes panorámicas aéreas seguidas de –o combinadas con– un *travelling* descendente, para abarcar el conjunto del elemento arquitectónico desde las alturas hasta el ras del suelo, donde se ubica el personaje: ocurre así en la secuencia de introducción de Amanda, la vieja vendedora de maní, apoyada contra el alto zócalo de una farola del Prado, o en la de salida de la fábrica donde trabaja Raquel. En el caso de la llegada del albañil Francisco a la casa colonial que tiene que arreglar, la panorámica se hace en contrapicado sobre lo alto de las columnas de la casa colonial, desde la perspectiva del personaje que tal vez ya inspecciona el estado de la casa, seguida igualmente del *travelling* descendente hasta la puerta de entrada. A veces también el picado, como para la entrada de Francisquito y su abuela en la escuela, da esta misma impresión de desfase entre seres humanos diminutos y el conjunto urbano inmenso en que se pierden. Mientras los múltiples primerísimos planos de los espacios interiores sobre manos, caras, objetos, colocan al hombre en el centro de esta radiografía de la sociedad, la indudable verticalidad del espacio exterior lo vuelve a situar como simple componente ínfimo del gigantesco cuerpo orgánico que es la ciudad.

Además de presentar una ciudad descomunal, *Suite Habana* propone también la visión de una Habana anfibia, híbrida entre tierra y mar: un largo plano-secuencia parte de un picado vertical sobre el mar que llena la pantalla, introduce la costa por el malecón, para terminar encima de los techos y azoteas de las viviendas del centro de la ciudad. Esta oscilación entre los dos elementos se vuelve mimetismo o confusión en los hermosos encuadres del puerto que borran las fronteras entre la tierra firme y los barcos monumentales: parecen edificios en lento movimiento, verdaderos inmuebles flotantes de varios pisos y con chimeneas, y, al revés, ciertos edificios fijos se asemejan a barcos gigantescos de piedra, inmóviles, estancados en la costa. En las películas neorrealistas, la ciudad es motivo de una reflexión topológica (por ejemplo, en *Paisà*), de una organización dramática conforme a cierto imaginario urbano (Bouquet, 2005: 190). La ciudad es cuestionada en el terreno de su representación, de su imagen en el imaginario colectivo y de su tradición cultural: La Habana se construyó históricamente como puerto y en torno al comercio entre tierra y mar, y tal vez por eso aparecen en la pantalla todos los modos de transporte posibles, aunque en mal estado: bicicletas, motos, coches, buses, trenes, barcos, avión… El leitmotiv del transporte, ya muy presente en *Madagascar* (Pérez, 2004), participa de una dialéctica entre movimiento e inmovilidad (Rajaonarivelo, 2011), entre los que avanzan y los que ya no mueven, entre viaje y permanencia, entre los que se van y los que se quedan.

La Habana anfibia culmina en la última secuencia de la película justo antes del epílogo, y es la última imagen de la ciudad que Pérez ofrece al espectador: tierra y mar comunican, se compenetran bajo el efecto del viento que infla y desata las olas. La carretera se vuelve río, o

playa de asfalto, las olas que se estrellan contra las rocas, erguidas y espumosas, libran un verdadero combate; la naturaleza es más potente y puede recobrar sus derechos. Pérez concluye toda la película sobre la ciudad protagónica, resignada pero resistente frente al ciclón y el embate de las olas furiosas que invaden el malecón, sirviendo de alegoría a la actitud de todos los habaneros y cubanos en general, frente a la adversidad. El conocido bolero de Gonzalo Roig, *Quiéreme mucho*, interpretado por Omara Portuondo y ya utilizado con propósito semejante en el final de *Madagascar* (Rajaonarivelo, 2011) y otras películas de Pérez, parece comentar el amor, algo doloroso, entre mar y tierra:

> Quiéreme mucho, dulce amor mío,
> que amante siempre te adoraré.
> Yo con tus besos y tus caricias
> mis sufrimientos acallaré.
> Cuando se quiere de veras como te quiero yo a ti,
> es imposible mi cielo tan separados vivir… (Roig, 1911)

Pero es sobre todo una declaración de amor de Fernando Pérez a la ciudad, mezcla de pasión y profunda nostalgia, y una forma de definir la cubanía, compleja, contrastada, y sobre todo muy melancólica, lejos de los estereotipos turísticos habituales (ritmo, ron, salsa):

> Para mí, el *Quiéreme mucho* es una canción que todos los cubanos conocemos, y la tenemos de referencia, y la sentimos, si no exactamente igual, pero generalmente con los mismos matices. Para mí es como una declaración del verdadero amor. Y mira hacia mi realidad que busca la complejidad. Siempre parte de una mirada con amor. Yo formo parte de eso. (Pérez en Kabous, 2009: 193)

Pero La Habana es cuestionada también desde su identidad de ciudad colonial cuyos monumentos, casas, edificios se caen a pedazos. Tanto en *Suite Habana* como en *Últimos días en La Habana*, se elabora una original poética de las ruinas habaneras, que no deja de recordarnos la potencia e importancia del motivo de las ruinas del cine neorrealista italiano de la inmediata posguerra: pero aquí, la insalubridad, el decaimiento, no aparecen en su sórdida realidad, sino que Pérez los transforma en cuadros de arte abstracto, que pueden dar raíz a una meditación o ensoñación nostálgica, con el juego de luces, la belleza de la iluminación, la meticulosidad de los encuadres que las transfiguran completamente. A esta característica visual se añade el recurso sistemático del sobreencuadre (o cuadro dentro del cuadro) para enmarcar a los personajes en el doble cuadro de la pantalla y de una ventana (o una puerta, un espejo…), como Miguel en *Últimos días en La Habana*: parece estancado y literalmente encuadrado en la invariabilidad de sus jornadas. En *Suite Habana*, Ernesto es filmado en *travelling* lateral saliendo de su casa después de su labor de albañil y recorriendo el pasillo detrás de una sucesión de ventanas, antes de desaparecer en el marco rectangular del portal, como prisionero del cuadro. Los personajes parecen encerrados, enjaulados en la rutina cotidiana de sus actividades laborales o del hogar, obstaculizando su desarrollo personal, del mismo modo que, en *Umberto D.* (De Sica, 1952), el juego de fachadas, regularmente filmadas en contrapicado, encierran la mirada, rompen toda perspectiva (Bouquet, 2005: 188). Pero en cuanto anochece, los persona-

jes acceden por fin a un espacio amplio y abierto: Ernesto el bailarín se transfigura en el vasto escenario iluminado del teatro interpretando *El lago de los cisnes*, Francisco y su hijo suben al techo de su casa para observar, cómplices, la inmensidad de la Vía láctea, Julio baila, contento, en la vastedad del salón Benny Moré.

Las dialécticas de *Suite Habana* parten de su categorización híbrida como película, entre documental y ficción, para prolongarse a nivel formal y de contenido en otras dialécticas que conciernen tanto la ciudad de La Habana como sus habitantes: masculino y femenino, interior y exterior, encierro y libertad, individualidad y colectividad, terrestre y marítimo, permiten retratar una sociedad con matices y restituir toda la complejidad de esta realidad.

Tanto *Suite Habana* como *Últimos días en La Habana* convocan un neorrealismo cuya definición sería el estudio de la figura humana y una reflexión sobre la sociedad a partir de un imaginario urbano particular. Los neorrealistas concibieron el cine como medio de expresión al servicio del conocimiento del mundo y del hombre en particular, al servicio de la exploración y comprensión de la relación del hombre con el mundo: sin duda Fernando Pérez comparte esta postura moral y estética, esta forma de humanismo.

Por su parte, Deleuze afirmaba que el neorrealismo italiano no se definía por su contenido social, sino sobre todo con criterios formales estéticos. *Suite Habana* reactiva esta concepción del cine neorrealista como crisis de la «imagen-acción» y del «esquema sensorio-motor» de las situaciones fílmicas, a beneficio del advenimiento de un nuevo régimen de imágenes, la «imagen-tiempo», productora de situaciones puramente ópticas y sonoras, de experiencias sensoriales antes que de acciones (Deleuze, 1985: 7-17). La actualización de esta descripción del cine moderno se ilustra perfectamente en la ciudad sinfónica de La Habana, en que la banalidad cotidiana encierra una potencia poética y abre paso a la interioridad y la esencia de las cosas.

Bibliografía

Belinchón G., 2017. "*Fresa y chocolate* ¿segunda parte?", *El País*, 17 de febrero, <https://elpais.com/cultura/2017/02/17/actualidad/1487343557_138849.html> (11 febrero 2020).

Bouffartigues, S., 2006. "*Suite Habana* : la recherche de l'accord parfait", en S. Hernández (editado por), *Le cinéma cubain : identité et regards de l'intérieur*, *Voix Off*, 8, Nantes, CRINI, pp. 137-149.

Bouquet S., 2005. "Néo-réalisme", en T. Jousse y T. Paquot (dirigido por), *La ville au cinéma. Encyclopédie*, Paris, Cahiers du cinéma, pp. 186-193.

Deleuze G., 1985. *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Herrera G., 2016. "Entrevista con Fernando Pérez", El espectador imaginario, 70, marzo, <http://www.elespectadorimaginario.com/entrevista-con-fernando-perez/> (11 de febrero 2020).

Kabous M., 2009. "Encuentro con Fernando Pérez", en *Cinémas du réel en Amérique latine (XXIe siècle)*, *Caravelle*, 92, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 189-198.

Paranaguá, P. A., 2003. "Neorrealismo", cap. 10, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 170-199.

Peralta Rigaud R., 2017. "Crítica a *Últimos días en La Habana* (2016) de Fernando Pérez", Portal Cocalecas.net, <http://cocalecas.net/2017/10/critica-ultimos-dias-la-habana-2016-fernando-perez/> (11 de febrero 2020).

Pérez F., [2003] 2013. *Suite Habana*, DVD 278, Suiza, Trigon-film, 93'.

Pérez F., [2016] 2018. *Últimos días en la Habana*, DVD 337, Suiza, Trigon-film, 80'.

Poirier É., 2011. "Au-delà du néoréalisme italien : les Nouveaux Cinémas Latino-américains ou le paroxysme du réalisme social", en J. Bel (editado por), *L'écran-palimpseste*, *Les Cahiers du Littoral*, I.12, Aachen (Alemania), Shaken Verlag, pp. 75-90.

Rajaonarivelo N., 2011. "Miroirs, reflets, doubles : une esthétique de l'Ailleurs dans le film cubain *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994)", *L'Ailleurs. Pratiques et représentations*, Aix-en-Provence, *Cahiers d'Études Romanes*, 23, pp. 219-238, <http://etudesromanes.revues.org/756> (11 de febrero 2020).

Roig, G., 1911. *Quiéreme mucho*, letra de Ramón Gollury y Agustín Rodríguez.

Stock A. M., 2007. "Imagining the future in revolutionary Cuba: An Interview with Fernando Pérez", *Film Quarterly*, 60.3, Spring, pp. 68-75.

Torres, G. A., s. f. "Neorrealismo cotidiano: historias mínimas y héroes menores del Novísimo Cine Latinoamericano", Quito, Portal Ochoymedio.net, <http://www.ochoymedio.net/angulo-8o-neorrealismo-cotidiano/> (11 de febrero 2020).

Vanaclocha J., 2017. "(3) *Últimos días en La Habana*, de Fernando Pérez", Vanavision, 12 de abril, <https://vanavision.com/2017/04/3-ultimos-dias-en-la-habana-de-fernando-perez/>.

MARIA CANELLA
Università degli Studi di Milano

Architettura e rivoluzione. Le scuole nazionali d'arte a Cuba

> Nel paesaggio architettonico cubano, e forse in quello di tutta l'America Latina, nessun'altra opera ha avuto lo stesso impatto delle Scuola Nazionali d'Arte di Cubanacán (L'Avana 1961-1965), la cui esistenza, fin dall'inizio, è stata circondata da circostanze particolari che hanno contribuito alla formazione intorno a esse di una sorta di leggenda, che continua ancora oggi (Rodríguez, 2008).

Le parole di Eduardo Luis Rodriguez richiamano quello di Roberto Segre, il primo storico a occuparsi dell'architettura cubana contemporanea, che già nel 1970 affermava che «le Scuole Nazionali d'Arte costituiscono il complesso architettonico più polemico, dibattuto e noto, realizzato dalla Rivoluzione». In effetti le ENA (*Escuelas Nacionales de Arte*), costruite nella periferia de L'Avana nei primi anni Sessanta, assunte da alcuni critici come simbolo della nuova cultura e della libertà espressiva 'messa in moto' dalla liberazione delle potenzialità produttive e culturali della nuova società cubana, hanno rappresentato per altri la negazione dei valori razionali, tecnico-scientifici, inerenti a ogni opera di architettura. Ma è innegabile, come ancora sottolineava Segre, che «a parte l'accettazione o meno del suo significato formale, funzionale o costruttivo, questo complesso trascende il piano concettuale dei contenuti, provocando una polemica chiarificatrice della complessa relazione tra arte, architettura e ideologia all'interno di un processo rivoluzionario in un paese sottosviluppato» (Segre, 1970: 76-77).

Le scuole nacquero dall'idea di costituire un centro internazionale di insegnamento artistico dedicato al balletto, alla musica, alle belle arti, all'arte drammatica e alla danza moderna, per 1.500 borsisti provenienti dal Terzo Mondo. Il progetto aveva importanti fattori simbolici, rappresentati dal fatto di insediare il centro nel Country Club (uno dei paesaggi naturali più belli de L'Avana e quindi punto di ritrovo della borghesia cubana) e dalla destinazione d'uso, l'attività artistica, considerata un diritto inalienabile di ogni società, ma in questo caso liberata sia dalle forme imposte dall'egemonia statunitense, sia dalle pressioni della cosiddetta 'pseudo-cultura del sottosviluppo', per contrapporre a entrambe, viceversa, «un'espressione propria, recupero delle tradizioni autentiche, un'arte significativa e formati-

va per tutti i membri della comunità» (Segre, 1970: 77).

Le ENA si configurano in un grande campus che include le Scuole di arti plastiche, arte drammatica, musica, balletto e danza moderna, localizzate in un suggestivo campo da golf circondato dalle ville e dalle abitazioni più lussuose della capitale, adibite, dopo il loro abbandono da parte della ricca borghesia habanera, a residenze studentesche, analogamente a molti degli edifici residenziali nelle parti più esclusive della città. La progettazione venne affidata a tre giovani architetti, di cui uno cubano, Ricardo Porro Hidalgo (1925-2014), e due italiani, Vittorio Garatti (nato nel 1927) e Roberto Gottardi (1927-2017), su iniziativa di Fidel Castro ed Ernesto Che Guevara. La composizione del gruppo di progetto rappresenta un punto centrale nella storia e nella fortuna critica delle Scuole, poiché il loro disegno è considerato ancora oggi uno dei più riusciti esempi di fusione tra la tradizione artistica e costruttiva locale (in questo caso cubana) da un alto e l'insegnamento architettonico e l'innovazione figurativa internazionali (ma in particolare italiani) dall'altro.

> Le scuole nazionali d'arte a L'Avana –come raccontano i tre architetti nel volume *Cuba. Scuole nazionali d'arte* e nel film *Un Sueño a Mitad* di Francesco Apolloni (Italia, 2011)– nascono su iniziativa di Fidel Castro ed Ernesto Che Guevara, subito dopo la Rivoluzione. Quando questi ultimi varcarono, per la prima volta, la soglia de L'Habana Country Club per fare una partita a golf, discutendo su cosa la Rivoluzione potesse dare al popolo invece di casinò e hotel di lusso, decisero che in quel parco, un tempo dedicato al solo divertimento dei ricchi, sarebbe sorto il più importante centro culturale del Sudamerica, dove migliaia di studenti dall'America Latina, dall'Africa e dall'Asia avrebbero studiato l'arte gratuitamente. L'architettura doveva essere qualcosa di completamente nuovo e le scuole «le più belle del mondo», come disse Fidel Castro. (Machetti, C., Mengozzi, G., Spitoni, L., 2011: 172)

Le Scuole si inserivano nell'ambito della più complessa azione da parte del governo cubano di puntare sull'alfabetizzazione e sull'istruzione (Fiorese, 1980), ma nel caso delle Scuole d'arte l'intento era più ambizioso, prefigurando una dimensione internazionale. Con questo punto di partenza, di per sé già anomalo rispetto alle strategie condivise, i progettisti affrontarono la sfida di generare un ambiente carico di stimoli, suggerimenti e metafore, con l'obiettivo di lavorare a impianti che avrebbero formato un nuovo tipo speciale di studente, deciso a fare dell'arte il suo mezzo di espressione e di vita.

Il progetto, elaborato dai tre architetti insieme ad un folto gruppo di intellettuali e studenti, puntava alla realizzazione di un centro artistico che fosse espressione delle culture dei paesi allora sottosviluppati ed era perciò motivato dall'aspirazione a rendere tangibile il momento di riscatto che l'isola stava vivendo. In quel Country Club ideato sui modelli dell'*american way of life*, sarebbe sorto il più importante centro d'arte del Sud America con scuole di balletto, musica, arti plastiche, danza moderna e arti drammatiche dimensionate su un'utenza sovranazionale.

Per il governo era un'occasione per dimostrare la forza della rivoluzione e per gli architetti diventò il pretesto per creare una nuova architettura, libera dai vincoli della prefabbricazione che caratterizzavano molti degli edifici funzionali realizzati in tutta l'isola, le cui forme potes-

sero adattarsi liberamente alla preesistente orografia del terreno. L'architettura delle Scuole si mostra infatti come un'esperienza totalizzante, dove ogni linea di progetto assottiglia sempre di più il limite tra le opere create dall'uomo e le forme create dalla natura.

All'équipe venne concesso di progettare senza vincoli di spesa, ma nel 1965 le risorse destinate ai progetti si esaurirono, i lavori furono interrotti e le scuole rimasero incompiute e dimenticate per qualche decennio. Nel 2000 il governo cubano decise che le scuole dovevano essere terminate e Fidel Castro chiamò nuovamente i tre progettisti a L'Avana per completare le loro opere. Oggi le Scuole d'arte sono riconosciute dall'Unesco come un luogo di straordinaria importanza storica e architettonica e fanno parte del *World Monument Fund*.

Come si è detto, l'utopia delle Scuole si scontrò a pochi anni dall'inizio del progetto con le difficoltà economiche e politiche interne e internazionali: con il sopraggiungere della crisi dei missili (ottobre 1962) e il conseguente blocco navale (luglio 1963), la costruzione delle Scuole d'arte passò in secondo piano nelle priorità del Governo. Nel 1963 le due scuole di Porro entrarono in funzione (danza moderna e arti plastiche), mentre le altre (balletto e musica di Garatti, arti drammatiche di Gottardi), anche se ad uno stadio molto avanzato, non furono portate a termine.

È importante capire le ragioni per le quali le Scuole d'arte, sorte nel periodo più fecondo ed entusiasmante della Rivoluzione, siano state successivamente lasciate incompiute, abbandonate, fino ad arrivare al paradosso di essere per lungo tempo trascurate dalla critica, con una forma di rimozione repentina e violenta. In primo luogo, va analizzata la scelta di costruire a Cuba, a un costo di oltre 13 milioni di pesos, cinque Scuole d'arte, ognuna con una propria sala di teatro, una biblioteca biblioteche e una *cafetería*, senza che si pensasse, per esempio, a un uso comune dei servizi e degli spazi collettivi o a un intervento di dimensioni più ridotte. Ma questa è la prima peculiarità delle Scuole: l'essere state concepite e progettate nel momento più intenso e promettente della Rivoluzione, quando l'attesa fiduciosa nel futuro non si era ancora scontrata con il pragmatismo della costruzione di un socialismo reale. Sono gli anni in cui Hugo Consuegra scrive: «Se la cultura cubana, in qualsiasi manifestazione, aspira a riflettere la Rivoluzione, credo debba farlo con piena coscienza di un certo eccesso; voglio dire volontariamente indiscreta e esorbitante» (Consuegra, 1965).

Ed è lo stesso Consuegra a cogliere la profonda corrispondenza tra architettura e rivoluzione: «Da una parte la coscienza giubilante di un popolo che fiorisce nella creazione della propria nazionalità, libero dalle catene e dagli oltraggi del colonialismo imperialista; dall'altra parte l'angoscia, la minaccia permanente di distruzione da parte di questo stesso imperialismo» (Consuegra, 1965). Forti influssi di esaltazione e al contempo di angoscia, in questo che è il periodo più creativo della Rivoluzione, influenzano l'ideazione delle Scuole d'arte. I tre architetti, Garatti, Gottardi e Porro, formatisi nella cultura moderna e internazionale, seppur 'fedeli' alla Rivoluzione, proprio a causa della carica inventiva delle loro opere, rimasero isolati e incompresi non solo dal grande pubblico, ma anche dall'architettura cubana contemporanea, innescando una violenta polemica, non ancora risolta, sull'eredità formale lasciata ai progettisti delle successive generazioni.

Alcuni critici si domandarono, allora, se fosse lecito partire da una separazione delle funzioni dando a ogni scuola un'autonomia assoluta, se si potesse accettare un recupero del passato in forme architettoniche moderne supponendo l'esistenza di costanti –il barocchismo, la sensualità (Gaillard, 1964)– nella cultura cubana, e ancora, se fosse accettabile, in clima

rivoluzionario, l'espressione di una monumentalità formale, raggiunta attraverso un'architettura considerata estranea a una vita basata sulla collettività e sullo svolgimento comunitario del lavoro. Solo dopo molti decenni si è potuto riparlare delle Scuole d'arte a Cuba, a partire dallo scopo per cui erano state costruite; ridiscutere serenamente del ruolo che questi cinque progetti di architettura e l'intero progetto politico-culturale avevano, allora, in quella rivoluzione; analizzare con nuovi strumenti le tecniche che, quelli che erano allora giovani architetti, misero distintamente a punto per raggiungere i loro diversi obiettivi.

Grazie a questo riesame, secondo l'importante interpretazione di Luciano Semerani, le Scuole d'arte hanno recuperato la loro funzione di

> fonte inesauribile di riflessioni generali sul progetto di architettura e sul mestiere dell'architetto, sulle scelte e i mezzi espressivi individuali e di gruppo e, *last but not least*, sul destino di incompiutezza e di manomissione o di rovina o di decadenza cui anche le costruzioni più belle vanno incontro e, ancora, sulla distrazione o disattenzione o volontaria sottovalutazione con cui sono state trattate, nei libri di storia, alcune grandi opere della architettura moderna, perché estranee al gusto degli storici o anomale rispetto alle loro tesi. (Semerani, 2007: 7-8)

Semerani basa le sue affermazioni su una riflessione che parte da lontano: «Anche le figure dell'architettura, se essa è viva, da una parte seguono le leggi dell'universale e quindi appartengono all'immutabile e dall'altra, e queste si accentuano qui a Cuba, seguono le leggi della metamorfosi che è propria di ogni processo, storico o naturale che sia» (Semerani, 2007: 8). Un approccio processuale e quindi squisitamente morfologico è riscontrabile, infatti, in questa esperienza per diverse ragioni: per la necessità di interpretare *in itinere* la ragion d'essere e l'appropriatezza delle soluzioni, procedendo a una serie di nuove invenzioni tipologiche (in antitesi con il consueto montaggio di elementi tipologizzati già sperimentati); per la richiesta di un'invenzione originale delle relazioni dei funzionamenti del complesso, implicita nell'idea di Fidel Castro di rispondere a un programma rivoluzionario di formazione artistica integrale, del tutto rinnovato nei suoi mezzi e nelle sue finalità, rispetto alle esperienze acquisite; per la necessità di sviluppare la costruzione dei manufatti senza ripensamenti del progetto e cioè a getto continuo, utilizzando, peraltro, i materiali e le tecniche costruttive disponibili nell'isola a un anno dalla rivoluzione; per l'eccezionale suggestione del paesaggio del Country Club e, ancora di più, della foresta che oggi avvolge le cinque opere «dimenticate», come le ha definite John A. Loomis (1999).

Ma le Scuole d'arte possiedono una forza che attinge anche qualcosa di primitivo:

> Da un approccio morfologico e paesaggistico così intenzionalmente primordiale, nel senso di puro, senza peccato originale, a una relazione misterioso magica tra l'uomo e la natura, come tra l'eterno il quotidiano, come tra l'uno e il molteplice, il passo è breve ed esso va nella direzione dell'antropomorfismo, della fisiognomica, e, alla fine, del simbolismo erotico. (Semerani, 2007: 9)

Sono gli stessi progettisti a dichiarare che nelle Scuole d'arte si è dovuto ricorrere a un distac-

camento dalla concezione classica dello spazio, spostandosi verso forme in movimento: «Un senso spaziale classico non si sarebbe prestato a ciò, né alle immagini che si volevano ottenere. Occorreva una ricchezza di elementi architettonici e spazi fluidi e variati. Il risultato è stato un gran *barocchismo*» (Porro, 1965).

Forse per le Scuole d'arte sarebbe più appropriato parlare di architettura 'manierista', proprio per la mancanza di una concezione omogenea, di un ritmo controllato, di una visione prospettica tipicamente barocca che viene, in queste opere, sostituita da una consapevole incertezza; un'organizzazione spaziale in continua crescita, dove la disintegrazione delle parti e l'articolazione di ritmi spezzati vanno a negare un'effettiva visione globale. La stessa scelta dei padiglioni isolati con coperture indipendenti, collegati da corridoi interni e da corridori esterni, mantiene quel continuo movimento, senza fermate intermedie, quasi portando all'esasperazione delle forme stesse.

La conferma di questa tipicità manierista nelle cinque Scuole di Cubanacán si concretizza nella scelta di soluzioni morfologiche quali la frammentazione, le forme incomplete, le continue sospensioni, la negazione delle assialità assolute, anche quando gli impianti risultano 'classici', nella suddivisione ordinata degli spazi. Le Scuole d'arte sono, dunque, la dimostrazione di come una tipologia, come quella a padiglioni, raccolta da una memoria valida nel passato, possa essere trasformata attraverso la consapevolezza e la capacità degli autori in un'architettura riuscita e appartenente di diritto alla 'modernità'.

L'équipe degli architetti nel definire la risposta architettonica assunse tre premesse fondamentali: l'individuazione del tema in ciascun edificio; l'impiego del mattone e delle volte catalane, per far fronte alla transitoria scarsezza di acciaio e cemento verificatesi in quegli anni; l'integrazione dell'opera nell'ambiente naturale. Questi fattori determinarono un'assonanza espressiva delle cinque scuole grazie a un felice coagulo di elementi formali: la libertà compositiva raggiunta attraverso l'uso delle volte e delle cupole di mattone e l'adattamento organico alla topografia del terreno, caratterizzato da forti dislivelli, che si manifestano formalmente secondo un sistema compositivo aperto; la struttura composta di nastri continui che connettono tra loro le cellule funzionali; gli spazi concentrati delle aule per ballo o pittura, secondo il classico modello architettonico del padiglione da giardino; la semplice copertura di delimitazione, sospesa e assimilata nella continuità della natura e nel fluire costante della folta vegetazione.

Come si è accennato, gli architetti inizialmente concepirono il progetto come un unico insediamento collegato a servizi comuni; poi, per ragioni amministrative e su richiesta del governo cubano, si pensò di realizzare le Scuole separate, cercando di non compromettere il terreno del parco, ma localizzandole sul perimetro in posizione vicina alle residenze esistenti, destinate a divenire alloggi per gli studenti. Le Scuole d'arte avrebbero dovuto diventare, insieme alle spiagge attrezzate limitrofe e alla riconversione degli edifici del Club, il più importante luogo ricreativo di Cubanacán. L'autonomia di ciascuna Scuola divenne funzionale alla scala urbanistica assunta dall'intero complesso, attraverso la continuità che si sarebbe realizzata in seguito con le strutture ricreative dell'Avana; le Scuole, vicine alle attrezzature sportive e turistiche collocate lungo le spiagge, immerse nel verde (integrato al sistema del verde della città stessa), furono infatti concepite come grandi manufatti, come padiglioni percorribili in un itinerario contemplativo-funzionale e architettonico-paesaggistico insieme.

In questo senso, la Scuola di musica di Garatti è posizionata lungo il crinale di una delle colline, distesa come un lungo serpente che si riscalda al sole prima di addentrarsi nella foresta.

Le sue 96 aule di studio sono collocate perpendicolarmente a un corridoio di circa 360 metri, grande spina dorsale del rettile, che segue la curva della collina dando struttura alla scuola. Ognuna di queste aule si affaccia sulla vallata dove scorre il fiume e dove è collocata la Scuola di balletto. Le enormi finestre permettono di eliminare ogni barriera tra le aule e l'ambiente esterno, immergendo totalmente gli studenti nella natura. Con la stessa intenzione, l'appena citata Scuola di balletto, sempre di Vittorio Garatti, è un complesso organico di mattoni e terracotta, con strutture a volta catalana, il cui disegno riflette l'ottimismo e l'esuberanza dell'epoca: le scuole intendevano reinventare l'architettura, così come la rivoluzione sperava di reinventare la società.

La Scuola di arte drammatica progettata da Roberto Gottardi è, invece, più isolata e introversa: appollaiata su una collina è rivolta totalmente verso il Rio Quibù. Le aule, raggiungibili tramite strette e tortuose vie, sono distribuite intorno a piccole corti con una morfologia ispirata ai tessuti urbani delle cittadine europee. Tali percorsi sono, secondo l'architetto, «un'iniziazione ad un rito» e rendono tortuosa, misteriosa e labirintica la via per raggiungere il teatro.

Questi spazi sono ancora oggi la manifestazione plastica di un'ideologia dove i *leitmotiv* del progetto sono apertura, dialogo, uguaglianza, assenza di gerarchie. Muratura, copertura e pavimento sono un tutt'uno indistinguibile. Non ci sono facciate, colonne, porte con ingressi o uscite. Lo spazio non ha limiti: è un *continuum* che rappresenta, nell'idea dei progettisti, l'apertura ideale del socialismo e la massima espressione spaziale della libertà.

Così, senza soluzione di continuità, ci si trova a passare dal suolo alle coperture grazie ai dislivelli del terreno, giungendo a camminare sui roventi mattoni della copertura a volta catalana, immersi nella voluttà del panorama caraibico: ancora oggi l'odore dell'aria calda e umida, i fruscii della foresta, lo scorrere del fiume travolgono il visitatore in tutta la loro intensità, lasciando immaginare ciò che questo luogo avrebbe potuto essere.

Secondo Garatti autore, come si è detto delle Scuole, di musica e balletto

> alla forma bisogna arrivare il più tardi possibile, perché è la risultante dell'analisi del contesto. Le Scuole d'arte sono impregnate dello spirito e delle emozioni della Rivoluzione. Dove si condensa la Rivoluzione? Nelle emozioni che uno ha verso un fatto, nel fatto che la mente è eccitata da quello che succede. Il contesto era Cuba, la sua cultura, i suoi artisti, i suoi scrittori. (Cortesi, 1997)

Per Garatti il contesto gioca un ruolo essenziale nella concezione delle forme, non solo come luogo, ma soprattutto come scenario della politica e della società. Così, sia la forza della Rivoluzione, sia i movimenti dei ballerini hanno dato vita al progetto per la Scuola di balletto. Posizionata in un avvallamento tra verdi e dolci colline sembra anch'essa ballare: le pareti della scuola si muovono liberamente come i ballerini che avrebbe dovuto ospitare. La scuola ha un disegno sinuoso: i giganteschi padiglioni dalla copertura a cupola (forma nata dallo studio della vegetazione locale e scelta per accompagnare le acrobazie dei ballerini) sono connessi grazie a spaziosi corridoi che, in ragione delle loro dimensioni e della mancanza di nette distinzioni funzionali, possono essere considerati a tutti gli effetti come vere e proprie aule o luoghi di incontro. Il sistema aule-corridoi viene poi interrotto da corti che, in linea con la tradizione edilizia cubana, permettono l'ingresso della luce e una corretta aerazione degli ambienti.

L'assonanza espressiva delle cinque Scuole d'arte si manifesta nella comune attenzione

all'orografia e alla natura, attraverso l'adattamento organico alla topografia del terreno caratterizzato da forti dislivelli, dove la struttura composta da nastri continui che connettono le cellule funzionali, le aule per il balletto o la pittura, secondo il modello classico del padiglione o della serra, rimane al contempo sospesa e assimilata nella continuità della folta vegetazione. Se gli edifici progettati da Porro mirano a risaltare, a emergere e a imporsi sull'ambiente naturale, indicando con violenza la loro presenza fisica, le Scuole di balletto e di musica di Garatti, rimangono assorbite, mimetizzate nel paesaggio, condizionando la libera disposizione sul terreno delle aule per balletto e l'articolazione continua dei cubicoli di musica.

Nelle regioni tropicali gli eventi della vita si svolgono nei luoghi che danno ombra e l'architettura si organizza in un gioco sapiente di spazi in penombra, contrapponendosi al concetto di luce come metafora di ragione e intelletto, che si ritrova nella memoria storica del mondo occidentale. L'interpretazione dell'uso della penombra nell'architettura latinoamericana serve ad analizzare, dunque, non soltanto l'architettura delle Scuole d'arte, ma anche l'opera di Oscar Niemeyer, di Lucio Costa, di Luis Barragán, di Carlos Raúl Villanueva e quella delle generazioni successive, da Rogelio Salmona a Jimmy Alcock. Si tratta di architetture indeterminate, suscettibili di sviluppi imprevisti, che arrivano a definire uno spazio più ampio di quello delimitato dai muri: si estendono verso un esterno naturale venendo a costituire una mediazione tra edificio e territorio, per dar luogo a spazi aperti dove si svolgono le più importanti funzioni sociali e individuali.

Questa indeterminazione, particolarmente accentuata nell'architettura delle Scuole d'arte, trasmette una sorta di drammaticità spaziale, evidenziata attraverso l'estrema acutizzazione dei contrasti, attraverso un voluto squilibrio in continuo movimento, che cresce, si complica, si esaspera, arrivando a dissolversi prima di aver trovato uno stadio di ordine convenzionalmente riconosciuto. Queste forme incomplete, quali i mezzi timpani ad arco volutamente irrisolti, queste interferenze spaziali, dove lo sviluppo di una forma ostacola il completamento di un'altra, queste «passeggiate architettoniche», dove viene negata qualsiasi indicazione di direzione, sottopongono lo spettatore a un susseguirsi di nuove visuali, creando sensazioni di costante sorpresa dovuta al sapiente utilizzo, da parte degli autori, di forma e figurazione.

Come ha scritto Sergio Baroni, uno dei più importanti storici dell'architettura cubana, delle ENA si è parlato e scritto molto, a suo tempo, a Cuba e all'estero; se ancora si discute di questa esperienza è perché le Scuole d'arte costituiscono un caso singolare di quei fenomeni di transculturazione che hanno formato da sempre il carattere più persistente della cultura cubana.

In questo senso, vanno ricordate alcune considerazioni che accomunavano gli autori e che pongono in una luce particolare la portata e il significato di questa loro operazione. I tre progettisti, Ricardo Porro, Vittorio Garatti e Roberto Gottardi, avevano da poco compiuto i trent'anni e avevano un'esperienza ancora ridotta quanto ad architetture realizzate; tutti e tre avevano vissuto molto da vicino il dibattito italiano degli anni Cinquanta sui limiti e le frustrazioni del Movimento moderno, avevano attinto dall'opera di Wright e di Gaudí, avevano assistito al clamore di Ronchamp e della Torre Velasca e rivisitato il Liberty. Tutti e tre avevano però confrontato queste esperienze con il mondo eccitato, drammatico e contradditorio, di un Venezuela 'primigenio', dove stava maturando la ricchissima lezione di Carlos Raúl Villanueva.

È stato l'innesto di questa carica ideale, multipla, su un programma originale nella sua stessa concezione, in un ambiente naturale dalle innumerevoli suggestioni e in un clima culturale e politico esaltato da uno straordinario e legittimo ottimismo, che ha prodotto queste opere

eccezionali nei diversi significati del termine: come oggetti fuori del normale e come episodi solitari. Ciò che queste opere hanno apportato alla cultura architettonica cubana è stato l'allargamento d'orizzonte della pratica progettuale: al di là della ricerca climatica e ambientale, della volontà compositiva, della comprensione e dell'impiego del luogo e della natura, si portò avanti una sperimentazione intensa, quasi affannata, fatta di invenzione di spazi e forme, derivata da molteplici suggestioni, riferimenti, metafore, trattate e rielaborate con procedimenti diversi (cambi di scala, esasperazione e rottura dei ritmi, inclinazioni e strapiombi, complessità e incroci di linee forza e di direzione, frammentazione della volumetria), in un approccio che rifiutava la concezione lineare, astrattamente geometrica di un mondo ordinato da una supposta razionalità, già bandita ma al tempo stesso contraddetta dalla 'cultura del capitale', per affondare il suo realismo nella complessità di relazioni scaturite da una società che vedeva esplodere le sue contraddizioni.

È in questo senso che esse costituiscono a tutt'oggi un punto di riferimento obbligato, anche se provocatorio, per quella che potrebbe essere l'architettura di una società innovatrice che pretende di costruire un mondo alternativo all'omologazione proposta dalle ideologie centrali. Le polemiche sulle Scuole d'arte sono state in molti casi devianti. Sarebbe sbagliato interpretarle come prodotti *ante litteram* del postmodernismo, se non si chiarisse prima a quale delle sue tante anime ci si riferisce: di fatto i progettisti affermavano il diritto di restituire l'architettura al novero dei mezzi espressivi, derivandoli non da segni storicisti, ma dalle potenzialità dei propri elementi costruttivi, ovvero il muro, l'arco, la cupola, i serramenti. Sbagliò anche chi interpretò l'esito di questa vicenda (il fatto che tre delle cinque Scuole non si siano mai completate e che non si siano mai ripetute esperienze del genere) come una scelta di politica culturale, come una specie di condanna di una concezione elitista o edonista dell'architettura (Baroni, 1993).

Con il subentrare dell'embargo, la scala delle ENA venne giudicata eccessiva per il fabbisogno interno; inoltre, la carenza di manodopera specializzata necessaria per programmi edilizi ritenuti più urgenti e la mancanza di materiali (legname, ceramiche, installazioni elettriche e sanitarie, etc.), indispensabili per terminare le finiture, resero sempre più difficile portare a termine il cantiere delle Scuole d'arte. Fu un grave errore del quale ci si rese conto troppo tardi, quando divenne evidente che, con l'interruzione delle Scuole, si interrompeva un processo di rinnovamento dell'architettura cubana che, con difficoltà, aveva preso avvio negli anni prerivoluzionari e che queste opere straordinarie avevano straordinariamente accelerato e legato al nuovo progetto sociale. Questa interruzione lasciò posto al prevalere di un processo di prefabbricazione e di tipificazione che portò a una progressiva semplificazione a discapito sia della qualità progettuale, sia dei materiali e dell'integrazione tra le diverse lavorazioni.

Forse una spiegazione è da ricercarsi nelle difficoltà che stava affrontando la Rivoluzione, in parte scaturite dalla crisi dei missili e dall'embargo americano. Infatti, in quegli anni, si preferì portare avanti un progetto, peraltro interessante, che si configurò nella costruzione di centinaia di scuole medie interne, per alunni dai 12 ai 16 anni che lavoravano mezza giornata e studiavano nell'altra mezza giornata, svolgendo all'interno della scuola tutte le attività di vita associativa, quindi un intervento più strutturale a scapito di un intervento più emblematico quale sarebbe stato quello delle Scuole d'arte, che cominciava a essere considerato sovrastrutturale.

Alla localizzazione di questi 'centri della nuova Cuba' è connessa una serie di radicali cambiamenti del paesaggio agrario cubano, nonché della viabilità: il fine evidente era quello di una

riappropriazione collettiva dell'intero territorio, materialmente fondata, attraverso la grande campagna di alfabetizzazione nel triennio 1959-1961. Tornano alla mente alcune considerazioni di un maestro dell'architettura italiana, Giuseppe Samonà:

> È probabile che in avvenire, esisteranno delle grandi localizzazioni scolastiche di scuole medie, che saranno molto più significative delle Università, perché in esse matureranno le intelligenze e si formerà una socialità assai viva. Queste localizzazioni vivranno per conto proprio sul terreno aperto, saranno elementi isolati dalla concentrazione e dai suoi poli di cui non avranno bisogno materialmente. (Samonà, 1964: 98-99)

Questa prefigurazione si è realizzata a Cuba ed è stato un esperimento sociale che è ben lungi dall'aver espresso tutte le sue potenzialità. Resta il fatto che proprio per questo suo carattere ripetitivo, come pezzo di un disegno globale destinato a investire le nuove dimensioni del territorio, le *Escuelas* al Campo sono trascese a simbolo, sul piano linguistico e tipologico, della più audace operazione di trasmutazione culturale della Rivoluzione. Tuttavia, mentre alla scala regionale si riuscivano a mandare avanti operazioni di questo genere, il rapporto con la città si faceva sempre più schematico e conservatore, «sconcertante nel suo palese rifiuto di stabilire una continuità culturale e ambientale, contraddittoriamente a un'ipotesi politica che aveva rivendicato le radici della Rivoluzione nella storia di cento anni di lotta liberatrice e che assumeva come arma di resistenza la propria identità culturale» (Baroni, 1993).

Le ipotesi di un riutilizzo delle Scuole d'arte, e soprattutto di una loro salvaguardia da un processo di degrado in continuo aumento, sono state molteplici nel corso degli anni e forse caratterizzate da un certo margine di utopia (tra le ultime quella che vedrebbe nelle Scuole una sorta di spazi per l'insegnamento e la pratica non della danza moderna o del balletto classico, ma del ballo popolare cubano, che rimane elemento costante e di massa nella tradizione dell'isola). Oggi discorrendo con Vittorio Garatti l'unica possibilità credibile sembra quella di trasformare le Scuole d'arte in una sorta di 'Parco delle rovine', che ridiviene parte centrale di quel circuito di servizi per il tempo libero costituito dalle attrezzature sportive e turistiche collocate lungo le spiagge limitrofe immerse nel verde, riconfermando l'idea di perseguire lo sviluppo Este-Oeste (Miramar da una parte - Habana del Este dall'altra) e rispettare cosi il ring segnato dal bosco dell'Almendares, il Parque Lenin e il Jardín Botánico, riuscendo a sviluppare una peculiarità metropolitana de L'Avana, quella di avere nella corrispondenza con la baia un punto favorito di orientamento.

Lo stato di abbandono, infatti, ha prodotto una sorta di percorso archeologico, la vegetazione tropicale ha inglobato il costruito, e pur lasciando intravedere le forme architettoniche, ha trasformato l'architettura in un riparo ipogeo. Ma non è forse vero che il progetto iniziale delle scuole aveva in sé quelle peculiarità di ritmi spezzati, di forme incomplete, di continue sospensioni che portavano lo spettatore a trovarsi di fronte a squarci di paesaggio e di vegetazione inattesi, e ancora a quelle visioni piranesiane tipiche dell'architettura di Garatti? Era lo stesso Garatti a sostenere, riguardo al progetto per la Scuola di balletto: «questo posto era così bello che inizialmente pensavo di sotterrare tutto e lasciare spuntare solo le calotte delle cupole». Forse il concetto della 'rovina' era all'origine stessa del progetto e ne viene a costituire un processo organico di rigenerazione.

Purtroppo, nonostante l'erba tagliata, i piccoli interventi di ristrutturazione dei fabbricati e il parziale funzionamento delle Scuole di arte plastica e di danza moderna di Porro, le altre scuole sono state progressivamente abbandonate e ora sono abitate solamente dalle guardie che tengono lontani i vandali e i visitatori non autorizzati.

Queste attenzioni non sono però che un tentativo del Governo di mantenere in uno stato di decoro una struttura che è abbandonata dal 1964. È in questa data infatti che i lavori, iniziati nel 1961, si sono dovuti fermare davanti alle prime difficoltà economiche del regime castrista, alla necessità sempre più forte di dare un volto ben definito all'architettura della Rivoluzione, nonché alle pressioni dell'Unione Sovietica per importare sistemi costruttivi prefabbricati più economici che implicavano però linguaggi ben lontani dallo stile organico caro ai tre architetti delle Scuole d'arte. Questo stile, inoltre, non era apprezzato nemmeno dalla cultura architettonica cubana che spingeva verso uno stile nazionale più deciso, razionale e controllato.

La fama delle Scuole d'arte subì, dunque, una sorta di condanna ideologica, in conseguenza a un mutato orizzonte politico e culturale, che considerava l'utopismo architettonico, quale si era espresso nel progetto delle Scuole, come politicamente scorretto rispetto allo stile costruttivo del funzionalismo sovietico che andava rapidamente diffondendosi nell'isola. L'intero complesso andò incontro al disuso e a una sorta di rimozione, accompagnata da una graduale sparizione fisica, sommerso come fu dalla ricrescita della giungla. Abbandonato, cadde in rovina, mentre parte dei materiali e dei rivestimenti fu asportata per essere riutilizzati in edilizia di fortuna.

La storia del progetto incompiuto delle Scuole ha iniziato a uscire dall'oblio a partire dalla fine degli anni Ottanta grazie alle lezioni tenute al Politecnico di Milano dalla scuola di Guido Canella, a una serie di pubblicazioni della sua scuola e in particolare al fascicolo n. 8 della rivista internazionale di architettura *Zodiac* uscito nel 1993. Sulla scena internazionale grande eco ha avuto nel 1999 la pubblicazione della prima edizione del volume *Revolution of Forms - Cuba's Forgotten Art Schools* di John A. Loomis, architetto e docente al City College di New York. Queste vicende hanno risvegliato l'interesse culturale sul complesso architettonico abbandonato: il libro di Loomis ha ispirato il video-documentario *Unfinished Spaces*, prodotto e diretto da Alysa Nahmias e Benjamin Murray. Sono state proposte iniziative di raccolta fondi per mettere mano al restauro e al recupero del progetto.

Nel 2019 Cuba è tornata alla Triennale di Milano per la XXII Esposizione Internazionale, intitolata *Broken Nature: Design Takes on Human Survival*, a distanza di cinquant'anni dall'ultima partecipazione (Triennale XIV, 1968) e in occasione dei cinquecento anni dalla fondazione della città de L'Avana (San Cristóbal de La Habana, 1519).

La mostra alla XXII Triennale di Milano è stata quindi l'occasione per presentare due recenti progetti italiani che si occupano della rivitalizzazione del complesso delle Scuole d'arte, inserito nella *Watch List* del *World Monument Fund* (2000) e nella *World Heritage Tentative List* dell'UNESCO (2003). Il primo ha per oggetto la redazione di un Piano di conservazione e gestione dell'intero complesso. Il progetto è coordinato dal Politecnico di Milano, con la Princeton University, l'Università di Parma, Assorestauro e il Comitato Vittorio Garatti e finanziato dalla Getty Foundation nell'ambito del programma *Keeping it Modern*.

Il secondo, finanziato dall'AICS (Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo) del MAECI (Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale) prevede il restauro, il consolidamento strutturale e la rifunzionalizzazione della Scuola di teatro di Roberto

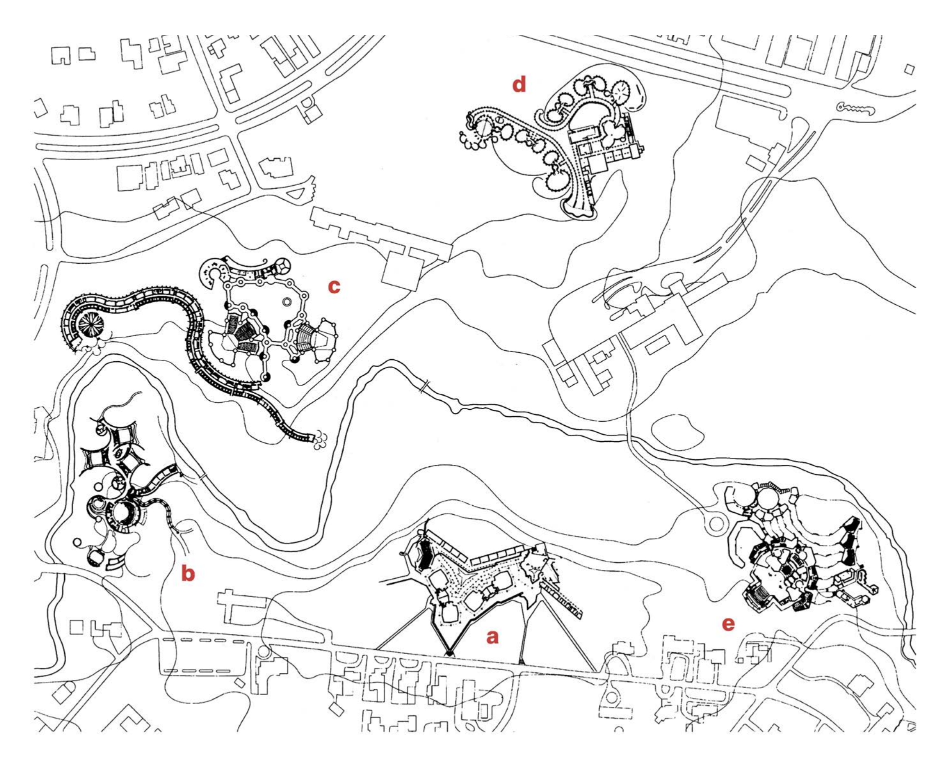
Gottardi, con la consulenza tecnica del Dipartimento DiDA dell'Università degli Studi di Firenze.

La motivazione degli interventi è ben espressa dalle parole del progetto:

> In un clima di totale libertà creativa, i tre giovani architetti progettarono edifici che incarnano l'essenza della *cubanità*, mantenendo ciascuno una impronta personale. Il loro apporto fu determinante per lo sviluppo di un complesso di grande fascino e originalità, ma anche capace di resistere alle ingiurie del tempo, lasciando aperta la prospettiva di nuovi interventi di restauro e completamento.

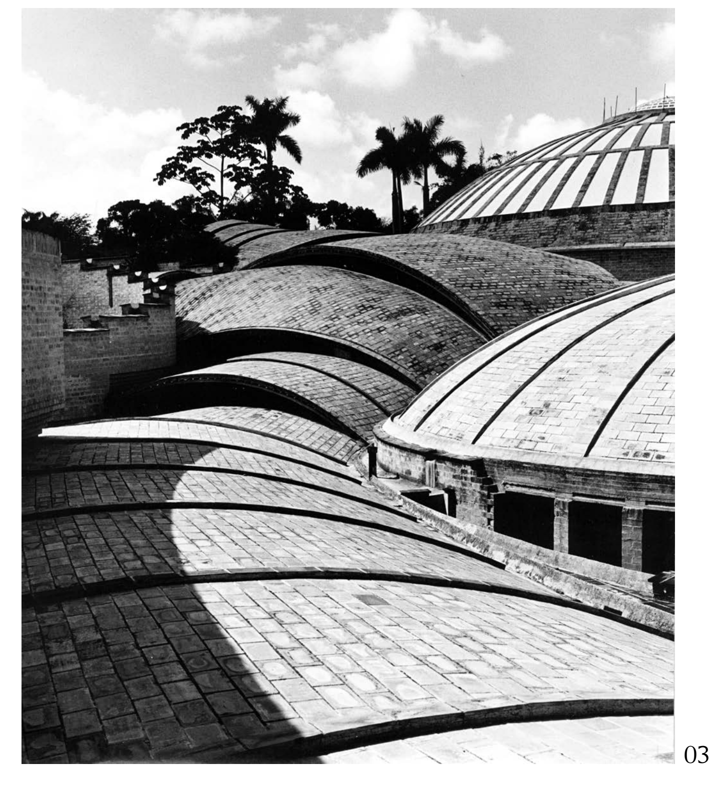
Per concludere, valgono ancora le parole degli architetti che hanno progettato questo straordinario intervento la cui forza va al di là dell'utopia che hanno incarnato:

> Noi non ci siamo posti la domanda sull'utopia, se quello che stavamo facendo fosse una cosa politica o no, utopica o non utopica, abbiamo realizzato un progetto che si inseriva in un contesto preciso, quello del trionfo della Rivoluzione e della liberazione dal regime. La Rivoluzione ha restituito dignità al popolo, ha pareggiato tutto, non c'era più la distinzione tra i ricchi e i poveri. Al trionfo della Rivoluzione i primi investimenti furono nel campo culturale, la campagna dell'alfabetizzazione, la conversione delle caserme in scuole, la creazione della scuola di medicina e di cinema e le Scuole d'arte per il Terzo Mondo. (Machetti, C., Mengozzi, G., Spitoni, L., 2011: 62)



a Ricardo Porro, Scuola di danza moderna
b Vittorio Garatti, Scuola di balletto
c Vittorio Garatti, Scuola di musica
d Ricardo Porro, Scuola di arti plastiche
e Roberto Gottardi, Scuola di arte drammatica


01


03


02


04

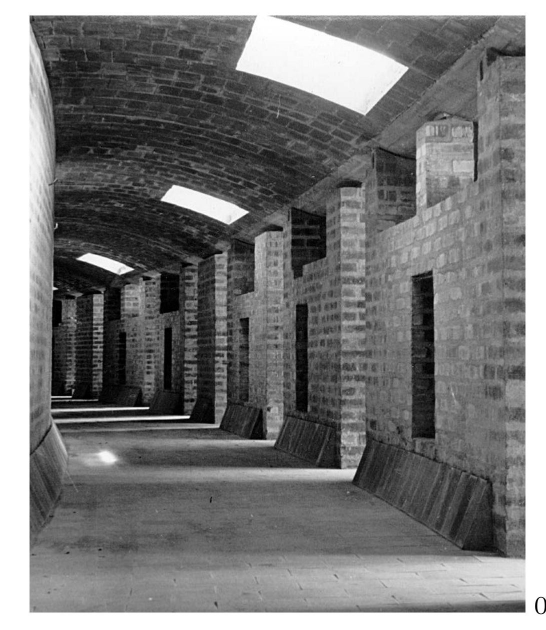
01. Vittorio Garatti, Scuola di balletto, 1961-1965: veduta delle coperture (Foto Paolo Gasparini, courtesy Archivio Vittorio Garatti)

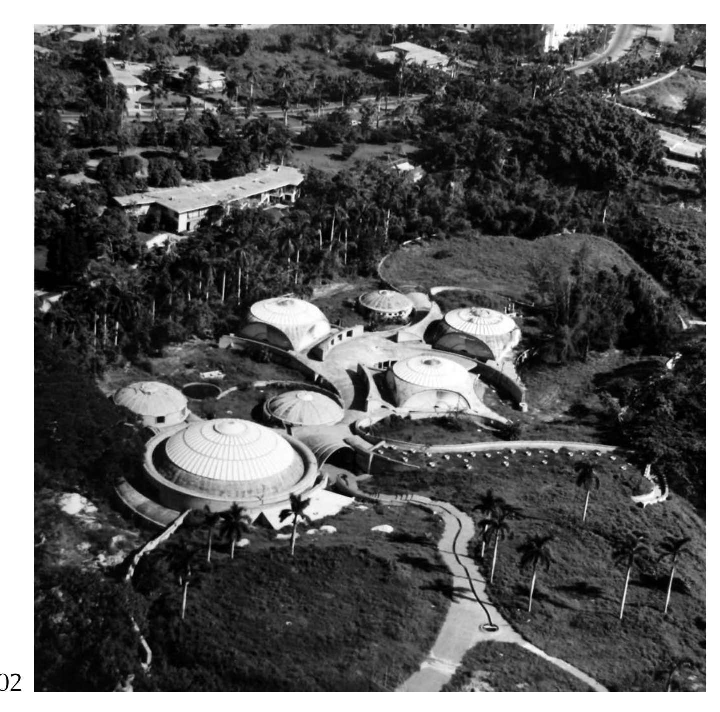
02. Vittorio Garatti, Scuola di balletto, 1961-1965: veduta generale (courtesy Archivio Sergio Baroni)

03. Vittorio Garatti, Scuola di balletto, 1961-1965: veduta delle coperture (Foto Paolo Gasparini, courtesy Archivio Vittorio Garatti)

04. Vittorio Garatti, Scuola di balletto, 1961-1965: ingresso (courtesy Archivio Vittorio Garatti)


01


03


02

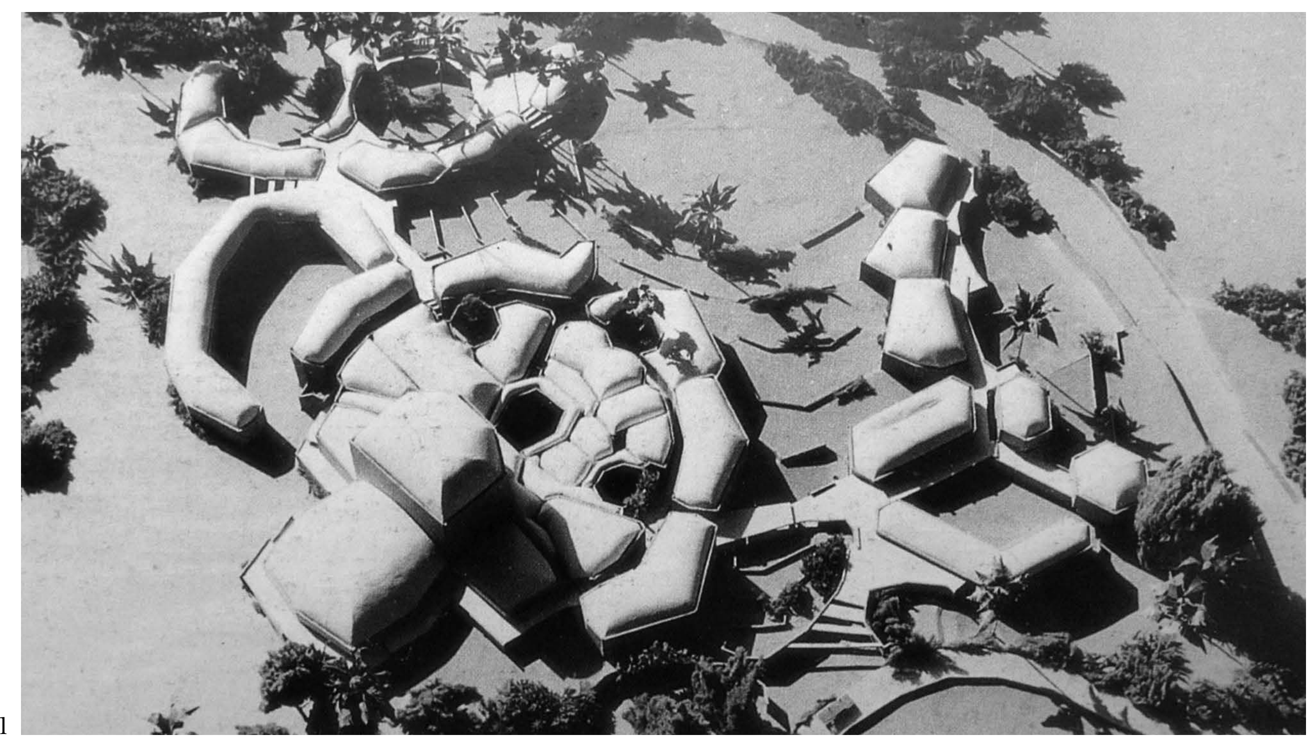

04

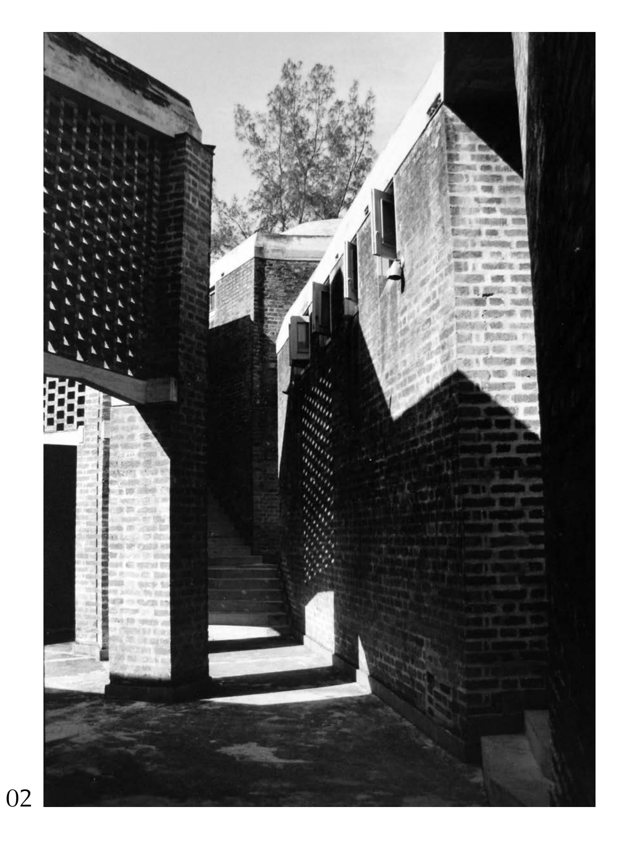
01. Vittorio Garatti, Scuola di musica, 1961-1965: veduta delle coperture (courtesy Archivio Vittorio Garatti)

02. Vittorio Garatti, Scuola di musica, 1961-1965: veduta generale (courtesy Archivio Sergio Baroni)

03. Vittorio Garatti, Scuola di musica, 1961-1965: corridoio sotterraneo (Foto Michelena, courtesy Archivio Vittorio Garatti)

04. Vittorio Garatti, Scuola di musica, 1961-1965: veduta d'insieme (Foto Luc Chessex, courtesy Archivio Vittorio Garatti)

01


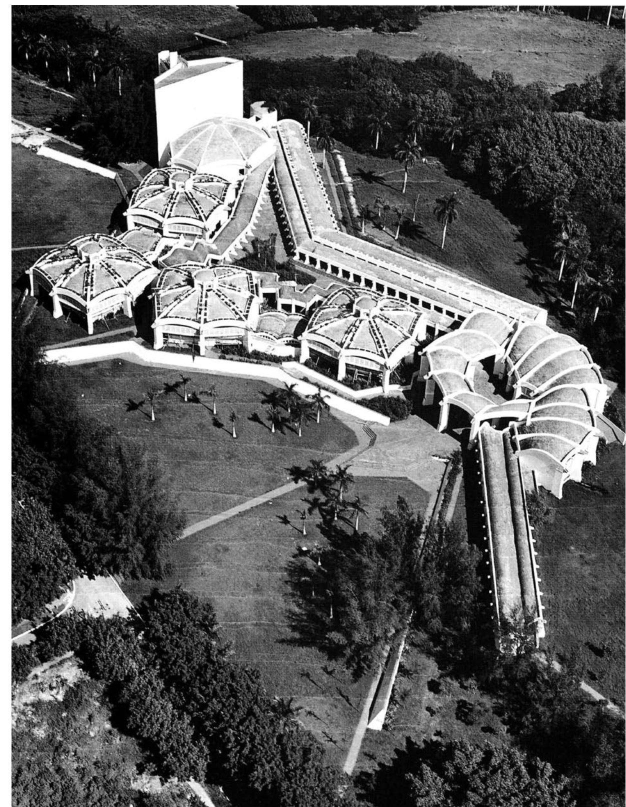
02


03


01. Roberto Gottardi, Scuola di arte drammatica, 1961-1965: veduta generale (courtesy Archivio Sergio Baroni)

02. Roberto Gottardi, Scuola di arte drammatica, 1961-1965: camminamenti interni (courtesy Archivio Vittorio Garatti)

03. Roberto Gottardi, Scuola di arte drammatica, 1961-1965: camminamenti interni (courtesy Archivio Vittorio Garatti)


01


03


04


02

01. Ricardo Porro, Scuola di danza moderna, 1961-1965: veduta generale (Foto Paolo Gasparini, courtesy Archivio Vittorio Garatti)

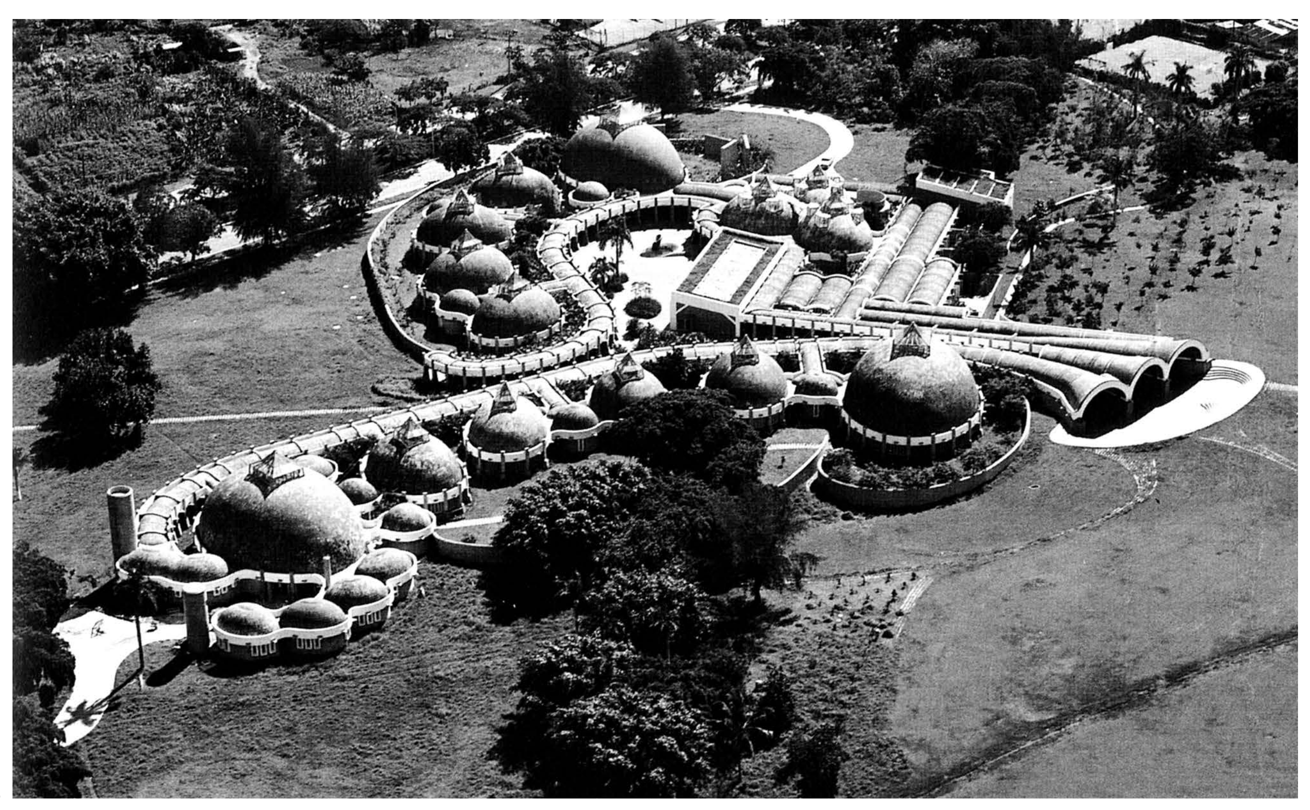
02. Ricardo Porro, Scuola di danza moderna, 1961-1965: patio interno (Foto Paolo Gasparini, courtesy Archivio Vittorio Garatti)

03. Ricardo Porro, Scuola di danza moderna, 1961-1965: veduta esterna delle aule (Foto Paolo Gasparini, courtesy Archivio Vittorio Garatti)

04. Ricardo Porro, Scuola di danza moderna, 1961-1965: veduta esterna delle aule (Foto Ricardo Porro, courtesy Archivio Vittorio Garatti)

01 

 03

02 

01. Ricardo Porro, Scuola di arti plastiche, 1961-1965: veduta esterna delle aule (Foto Paolo Gasparini, courtesy Archivio Vittorio Garatti)

02. Ricardo Porro, Scuola di arti plastiche, 1961-1965: veduta generale (Foto Paolo Gasparini, courtesy Archivio Vittorio Garatti)

03. Ricardo Porro, Scuola di arti plastiche, 1961-1965: patio interno (Foto Paolo Gasparini, courtesy Archivio Vittorio Garatti)

Bibliografía

BARONI, S., 1981. "Venti anni di trasformazione del territorio", *Casabella*, 466.

---, 1993. "Rapporto dall'Avana", *Zodiac*, 8.

---, 2003. *Hacia una cultura del territorio*, La Habana, Agencia Poligráfica Casablanca.

CANELLA, G., 2006. *Architettura di retroguardia e Laboratorio d'Oltremare*, Milano, Clup.

CANELLA, G., 1993. "Laboratorio Latinoamerica", *Zodiac*, 8.

CONSUEGRA, H., 1965. "Las Escuelas Nacionales de Arte", *Arquitectura Cuba*, 334.

CORTESI, I., 1997. "Scuole d'Arte a Cuba. Havana (1961-1964)", *Area*, 35.

---, 2008. "Prefiguración de futuro. A propósito de las Escuelas de Ballet y Musica de Vittorio Garatti", *Arquitectura Cuba*, 380.

FIORESE, G. (a cura di), 1980. *Architettura e istruzione a Cuba*, Milano, Clup.

GAILLARD, M., 1964. "Barroquismo y Sensualidad. Nuevo estilo cubano de arquitectura", *Pueblo y Cultura*.

GARATTI, V., 1982. "Ricordi di Cubanacán", *Modo*, 6.

GIANI, E., 2007. *Il riscatto del progetto. Vittorino Garatti e l'ENA dell'Avana*, Roma, Officina Edizioni.

LIERNUR, F. J., 1993. "Un nuevo mundo para el espiritu nuevo: los descubrimientos de América Latina por la cultura arquitectónica del siglo XX", *Zodiac*, 8.

LOOMIS, J. A., 1999. *Cuba's Forgotten Art Schools*, New York, Princeton Architectural Press.

MACHETTI, C., G. MENGOZZI e L. SPITONI, 2011. *Cuba. Scuole nazionali d'arte*, Milano, Skira.

PORRO, R., 1965. "Écoles d'Art à la L'Havane", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 119.

RED. 1966. "Cuban Baroque", *Architectural Design*, 36

RED., 1983. "Deux Écoles de Danse de Ricardo Porro", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 229.

RODRÍGUEZ, E. L., 2008, "Arquitectura con voz de duende", *Arquitectura Cuba*, 380.

SAMONÀ, G., 1964. *Conclusioni*, in *La città territorio. Un esperimento didattico sul Centro Direzionale di Centocelle in Roma*, Bari, Leonardo, pp. 98-99.

SEGRE, R., 1970. *Cuba. L'architettura della Rivoluzione*, Padova, Marsilio.

SEMERANI, L., 2007. "Icone Primordiali", in Giani, E., *Il riscatto del progetto. Vittorino Garatti e l'ENA dell'Avana*, Officina Edizioni, Roma, pp. 7-12.

MARÍA FERNANDA MARTINO ÁVILA
SpaanIt - Instituto de lengua y cultura - Heiloo (Países Bajos)

«Esa mezcla rara de Griseta y de Mimí»: las relaciones ocultas entre el tango canción y la ópera verista en la formación del identitario cultural rioplatense

Introducción

La ópera es arte lírico considerado como música culta, propio del consumo de la burguesía, y el tango, por su génesis y circulación, se identificó siempre como música popular, o perteneciente a los modos de circulación cultural propios de las clases populares de Buenos Aires y Montevideo a principios del siglo XX. Estos dos géneros musicales, uno nacido en Italia y el otro en los barrios de las comunidades italianas de la Buenos Aires portuaria, tienen la impronta del elemento migratorio. A principios del siglo XIX existía una clara distinción entre música culta y música popular, la primera emparentada con los sectores sociales económicos más pudientes, mientras que la segunda estaba reservada a los sectores más bajos de la población. Lo culto respondía a códigos estéticos asociados a las clases dominantes europeas y exigía un cierto tipo de conocimiento previo para su comprensión total. Si bien estas condiciones estaban presentes en la Buenos Aires de aquellos años, el componente migratorio menguó considerablemente la distinción entre 'alto' y 'bajo'. La sociedad se había moldeado en base a la estructura burguesa de roles y estatus, pero había conservado una dinámica propia y esas fronteras entre lo alto y lo bajo existieron más como valores de diferenciación social a priori que como particularidades intrínsecas de los géneros musicales que colmaban la vida musical de Buenos Aires. La producción musical local del Río de la Plata se vio influenciada por la atmósfera cultural en la que se originó. La gran ola de inmigración de finales del siglo XIX no pudo más que, por acción o reacción, intervenir en la vida cultural y social de la ciudad dando origen al fenómeno de hibridación, con resultados inéditos e irreversibles (Pujol, 1989).

Música, narrativa e identidad

Existe una amplia gama de teorías que evidencian y argumentan la capacidad de la música para facilitar empatía y ayudar a la comprensión cultural. Otras hablan de la música como proveedora del conocimiento de las emociones a través de su relación con lo físico, puesto que ciertos tipos

de actuación musical pueden provocar ciertos tipos de experiencia corporal. Una de las particularidades más importantes que se le atribuye a la música es su relación con el lenguaje, por un lado, y su capacidad narrativa, por otro. Respecto al primero, la música es, como se sabe, un lenguaje de signos articulados de forma coherente y cuya base es sonora. La música y la narración comparten también una estructura básica argumental que generalmente está organizada en introducción-desarrollo-conclusión. Aquí hablaremos de narrativa, no como forma literaria sino como esquema cognitivo a través del cual el hombre es capaz de comprender el mundo temporal que lo rodea y entender la causalidad en relación con las acciones de los agentes sociales (Ricoeur, 1984). A través de la trama argumental, las acciones particulares incluidas en una historia cobran coherencia y significado ordenando la realidad múltiple de la que formamos parte. Narrar es entonces relatar eventos y acciones organizándolos en tramas o argumentos y atribuyéndolos a un personaje en particular: al construir el argumento de una historia, es la narrativa la que construye la identidad del personaje y no a la inversa. Al unir episodios aislados de nuestras vidas en una trama argumental los hacemos comprensibles para nosotros mismos y para los demás, y esto nos permite reconocernos como personas o agentes actuantes.

> It is through narrativity that we come to know, understand, and make sense of the social world, and it is through narratives and narrativity that we constitute our social identities [...] we come to be who we are (however ephemeral, multiple, and changing) by our location (usually unconsciously) in social narratives and networks of relations that are rarely of our own making.[1] (Sommers, 1992: 600)

La música es posiblemente una de las pocas prácticas presentes en la existencia de todos los hombres ya que es casi imposible señalar una sociedad que no se encuentre tocada por algún género musical o ritmo durante un gran período de tiempo y que, en alguna de sus dimensiones, no le sirva como elemento identitario, puesto que la música más allá de sonido y baile, es también afecto, relato e historia (Gallego, 2007). El individuo de la modernidad ha ido tomando conciencia de la fragilidad de su subjetividad, de no ser tan autónomo ni autosuficiente. Construye su identidad a partir de un continuo intercambio entre el 'adentro' y el 'afuera', y de este 'afuera' internaliza valores y significados incorporándolos a su 'yo', es decir, se nutre y se forma a partir de la relación con los otros y su entorno.

Para Frith (1987) el poder interpelador de la música reside en su capacidad de trabajar con experiencias emocionales intensas, que permite su apropiación para un uso personal de una manera mucho más intensa que la que brindan otras formas de cultura popular. Las letras, las diferentes interpretaciones musicales y la articulación sonora de los mensajes auspician incluso modelos de comportamiento, maneras de estar en el mundo y brindan a la vez «modelos de satisfacción psíquica y emocional» (Vila, 1996).

> We use pop songs to create for ourselves a particular sort of self-definition, a particular place in society. The pleasure that pop music produces is a pleasure of

[1] «Es a través de la narrativa que llegamos a conocer, comprender y dar sentido al mundo social, y es a través de las narrativas y la narrativa que constituimos nuestras identidades sociales [...] llegamos a ser lo que somos (aunque sea efímero, múltiple y cambiante) por nuestra ubicación (generalmente de manera inconsciente) en las narrativas sociales y las redes de relaciones que, rara vez, son de nuestra propia creación».

> identification –with the music we like, with the performers of that music, with the other people who like it. (Frith, 1987: 140)

A su vez, la música está conformada por códigos estrictamente musicales y otros que no lo son, como la danza, los códigos lingüísticos y teatrales. Muchas veces estos códigos lejos de reforzarse el uno al otro, pueden ser muy contradictorios. Esto hace posible que un mismo tipo de música pueda emocionar a actores sociales muy diferentes. Esta complejidad de códigos que operan en un evento musical pone de manifiesto la importancia de la música en su capacidad interpeladora de identidades, distinguiéndola entre otras manifestaciones populares de carácter menos polisémico (Vila, 1996).

El tango que se generó a partir de la primera y segunda década de 1900 fue una involuntaria herramienta cultural de singular importancia en la construcción de la identidad del europeo-inmigrante en un momento histórico particular de la Argentina en que la presencia masiva de inmigrantes generaba desconfianza y crisis identitarias que desembocaron en reafirmaciones nacionalistas en buena parte de la intelectualidad de la época. El tango consiguió articular musicalmente y de manera nueva la vivencia cotidiana de los habitantes de las grandes ciudades rioplatenses. Sus mensajes estuvieron dirigidos a identidades en relación al género, clase social, etnia, etc., lo que hizo posible que sujetos en diferentes situaciones y clases sociales utilizaran esos mensajes como material y recurso en la construcción de sus identidades sociales. Analizando el tango a través de la manera en que dijo lo que dijo, vemos que los términos que usa para hablar de género y clases sociales están inmersos dentro de un género musical específico. La letra, pero sobre todo la música, crean un vínculo transversal que mitiga la etnificación, aceptando algunas atribuciones étnicas como la de 'tanos', 'gringos', 'rusos', 'judíos', etc., tan marcadas en el discurso epocal, pero invirtiendo su acepción, transformándolas de agravio en estima (Vila, 1996).

Una actuación similar a la del tango en la conformación de identidades la tuvo la ópera lírica que, según Cambi (2011), ha sido uno de los grandes educadores del imaginario popular italiano (como también lo fueron la novela, el teatro dramático y después el cine), y que ha transformado la conciencia colectiva, contribuyendo a su emancipación del mundo tradicional y a la adquisición de una conciencia «más moderna, más consciente de su propia autonomía, de sus conflictos (internos y externos) y de las tareas colectivas»[2] (136). Desde sus comienzos, la ópera fue «pratica di artigianato teatrale attenta al sentire comune» (Chiappini, 2011: 5), cuyo rol desde finales del siglo XVIII y la primera parte del XIX, contribuyó de manera determinante a la conformación de la mitología nacional y de la identidad de los italianos.

> La funzione pedagógica del melodrama fu potente e persuasiva, perché utilizzava un veicolo di comunicazione di tipo inconscio come la música e, soprattutto, la voce, medium densamente corporeo, persuasivo e fascinatorio. (Chiappini, 2011: 6)

Cambi sostiene que el rol educativo de la ópera lírica alcanzó su auge durante el período romántico, cuando el melodrama abandona los palacios cortesanos y entra en contacto más di-

[2] La traducción es mía.

recto con la sociedad, posicionándose cada vez más en el centro de su producción artística. El melodrama musical que hasta entonces había girado en torno a la trama sentimental con fines de entretenimiento, ahora se reorienta y reestructura en una perspectiva social y política, cargándose de significados públicos e ideológicos. La ópera lírica educó a través del teatro (lugar de ceremonia colectiva, político y socio cultural), a través del canto que, unido a la música y a la gestualidad, codificó el mensaje de un modo más íntimo y lo hizo más perceptible a nivel psicológico y como modelo socio-ideal. Y educó también a través del texto, del libreto, del que surge el mensaje existencial, político y hasta filosófico, adquiriendo entre otras cosas, la función de regulador-inspirador del imaginario colectivo (Cambi, 2011).

Contexto historico

La ópera ha sido siempre objeto público, de naturaleza migrante e interclasista. Gracias a estas cualidades y a la de su fuerza simbólica siempre ha mantenido una estrecha relación con la sociedad que la albergaba, y ha sido funcional a la necesidad de símbolos identitarios, tanto para la sociedad italiana peninsular como para los grupos migrantes en el Río de la Plata (Cetrangolo, 2015).

Con el Romanticismo y el advenimiento de la idea de Patria se fue dejando atrás el estilo vocal belcantista de los castrados por voces más potentes y dramáticas, capaces de transmitir los ideales de la época. El rol de fomentar la 'identidad nacional' italiana que se le pretendió dar al teatro musical esperando menguar las diferencias, ya evidentes, entre el norte y el sur que hacían peligrar la novata unidad, fracasó y el mercado operístico cayó en una profunda crisis, perdiendo la ópera su protagonismo como referente político-social. Mientras el centro-norte expandía sus confines urbanos, el *Meridione*[3] sucumbía en la miseria. Esos habitantes del sur, «la parte più corrota e debole d'Italia» como se les llamó, (Cavour, 1954: 180) serían los que, a finales del siglo XIX y principios del XX, emigrarían en masa a las Américas en busca de una mejor fortuna.

Habrá que esperar hasta 1890 para que el melodrama italiano vuelva a recuperar su fuerza de antaño. La ópera *Cavalleria Rusticana* (1890) del livornés Pietro Mascagni[4], fue la primera de una serie de obras agrupadas bajo el nombre de *Verismo*, que dio el papel protagónico a los habitantes del sur peninsular. El Verismo tenía como objetivo artístico contarle a la joven nación italiana las distintas 'verdades' locales que poco conocía, mostrando la realidad en busca de la verdad de la vida, a menudo pobre y violenta, de las clases subalternas. La ópera de finales del siglo XIX se vio contagiada de este deseo de plasmar 'la realidad' a través del melodrama. En la ópera verista los personajes cantan desdichas y tribulaciones en su lengua propia[5], y los sentimientos se expresan de manera exacerbada y altisonante. Se dejan de lado los ambientes y argumentos heroicos y mitológicos para dar lugar a la vida cotidiana, y a las peripecias de la gente común, especialmente la de aquellos de estratos sociales más bajos como titiriteros, aldeanos, bohemios sin medios y artistas arruinados.

Resulta paradójico que los escenarios de una región desdeñada, vista como un lugar de cierta barbarie por el norte del país peninsular, fuera la fuente de inspiración que hiciera revivir

[3] En italiano la palabra Meridione refiere a los territorios del sur del país.

[4] Compositor muy estimado en la Argentina cuyas óperas se representaron regularmente en Buenos Aires.

[5] *Cavalleria Rusticana* es la primera ópera que introduce el habla usual de sus personajes en la trama, introduciendo un aria en dialecto siciliano que sirve para ubicar al espectador en el lugar de los hechos a través del realismo lingüístico.

un género en decadencia. La ópera se pobló entonces de personajes plebeyos cuyos dramas pasionales ambientados casi exclusivamente en tierras del sur, ponían en evidencia que el Reino de Italia también estaba conformado por lugares aislados del progreso que no participaban del proyecto social del norte. Según Chiappini, la nueva moda del «melodrama delle aree depresse» (2001: 181) contribuyó a identificar el estereotipo del italiano con el pintoresco '*popolo cantante*' del Sur, de gran sensualidad gesticulante y musical, ajenos a la disciplina sentimental y proclives a la insurrección imprevista y a la grosera crueldad. El modelo masculino viril y ético de las óperas verdianas había cedido ante un 'desprejuiciado donjuán' como Turiddu[6], apegado a la madre y dominado por las mujeres y sus pasiones. Curiosamente ese 'desprejuiciado donjuán' de origen humilde y periférico que sucumbe a las pasiones femeninas, será el prototipo masculino que inspirará el tango canción surgido a partir de 1917 y que, al igual que la lírica verista, consiguió narrar la experiencia humana de las 'clases deprimidas', casi todas de origen itálico, asentadas en la zona sur de Buenos Aires.

Los primeros años del siglo XX fueron de gran esplendor para el melodrama lírico en el Río de la Plata. Los teatros competían por sus carteleras y las grandes figuras que por allí desfilaron, denotan la importancia y prestigio que tenían las salas porteñas. A la capital sureña llegaban los más prestigiosos cantantes, directores y compositores, y el Teatro Colón de Buenos Aires era la primera meta de las compañías operísticas que viajaban por Sudamérica. Sin embargo, los nuevos medios de comunicación que surgieron por aquella época, como la radio y el cine, también favorecieron la divulgación de otras expresiones artísticas en la que muchos de aquellos inmigrantes también se sintieron identificados. De todos modos, mientras hubo ópera en Buenos Aries, ésta fue «monopólicamente italiana» (Pujol, 1989: 114). La presencia del italiano en Buenos Aires fue una de las masas aluvionales más organizadas llegadas al Río de la Plata. La comunidad italiana contaba en Buenos Aires con una serie de instituciones y agrupaciones culturales a través de las cuales pudieron no sólo mantener sus costumbres, sino que pudieron reforzarlas e imponerlas como «proyectos culturales alternativos» (45).

En la joven sociedad rioplatense de la época la distinción entre lo culto y lo popular no afectaba directamente a los géneros musicales de la vida cultural porteña. Existían vasos comunicantes entre sus diferentes clases y, tanto la música popular como la clásica, eran consumidas por la sociedad sin gustos excluyentes propios a los distintos estratos sociales: sin lugar a duda, la ópera y el tango compartían espacios, músicos, directores y público.

Contexto musical

La ópera verista

El tema corriente entre los veristas es el engaño amoroso situado en un «ambiente subalterno» (Cetrangolo, 2010: 961) que es funcional a la situación dramática que presenta. Son historias que cuentan las vidas, alegrías, tristezas y tragedias de los hombres comunes y humildes de las clases más desfavorecidas haciendo una descripción precisa y minuciosa de los ambientes, y resaltando el exceso en las pasiones y las emociones que conducen a actos de violencia como el duelo, el asesinato, el suicidio, la venganza, actos que la mayoría de las veces se cometen

[6] Personaje protagonista de *Cavalleria Rusticana*.

en escena. Los cambios de ánimo son constantes, los momentos de quietud son bruscamente interrumpidos y los personajes están cargados de erotismo. Los sucesos y los espacios que dan lugar a la acción son traducidos por los personajes en un lenguaje que tiende a imitar la lengua hablada, fuertemente connotativa del entorno social y regional en el que se desarrolla. Así incorpora los dialectos regionales que, si bien ya habían sido utilizados por algunos autores, adquieren un rol protagónico como vehículo narrativo. Existe también un componente moral en los relatos que interpelan al espectador con el antagonismo bueno/malo, correcto/incorrecto, moral/inmoral. En esta búsqueda de reproducir la realidad y fotografiar la sociedad era necesario dar protagonismo a los sectores más oprimidos y, hasta el momento, menos representados. Sin embargo, la ópera verista más que resaltar la realidad económica y social en la que se centraron el verismo y, sobre todo el naturalismo literarios, enfatizó el realismo de las pasiones, describiéndolas en su vitalidad desenfrenada y recreando el entorno rural en el que se desarrollaron (Chiappini, 2011). La fuerza de estas historias radica en los libretos, que ofrecen las situaciones de las cuales se nutre el imaginario. La música 'sostiene' y 'resalta' esas situaciones y hace posible memorizar más fácilmente el texto. A través de su textualidad múltiple (en cuanto emplea gesto, palabra, música, canto, acción escénica) la ópera tiene una gran capacidad evocativa y paradigmática, más a nivel psicológico-emotivo que a nivel de entretenimiento cultural, dada la fuerte alusión que imprime a la dinámica de las pasiones.

El tango canción

En sus comienzos el tango nació como una manifestación musical exclusivamente bailable. Si bien desde muy temprano hubo letras, éstas se escribieron posteriormente a la música y dependían rítmica y prosódicamente de ésta. Esas primeras coplas pretendían 'cantar' episodios de la vida doméstica y hacia finales del siglo XIX se consolidan en dos direcciones: una de tono picaresco y obsceno (influenciadas por el cuplé español), y otra de tono pendenciero.

En 1916 el poeta y guitarrista Pascual Contursi[7] escribe una letra para el tango instrumental *Lita*[8] y lo titula *Percanta que me amuraste*[9], pieza que Carlos Gardel grabaría en 1917 como su primer tango bajo el nombre de *Mi noche triste* (Castriota y Contursi, 1916). Contursi inventa así un texto sencillo de emotivo desarrollo poético que propone el gran tema que caracterizará al tango: el amor ausente o el amor perdido y el desamor. Aunando el acento literario con el musical quedarían así sentadas las bases para el nuevo tango canción. En su lírica, Contursi recurre a algunas voces lunfardas[10], pero en el uso que hace de ellas, las exime de toda connotación burda y caricaturesca, a diferencia del sainete. El giro lunfardo viene usado solamente como medio expresivo e insustituible convirtiéndolo en un modo de hablar que recoge en su prosa el habla real de la calle. El nuevo lenguaje incorporado a partir de Contursi con *Mi noche triste* dará voz a los hombres 'comunes, buenos y miserables', planteando el dramatismo de su experiencia urbana en el que la calle, el patio, el bulín, la catrera, el conventillo y el cabaret serán funcionales a su historia. En la región rioplatense, las letras de tango en su conjunto «constituyen una serie de foto-

[7] 1888-1932, era hijo de napolitanos que emigraron a la Argentina en 1880.

[8] Del compositor Samuel Castriota.

[9] Voz lunfarda que significa 'mujer (amante) que me abandonaste'.

[10] Lunfardo: repertorio de términos traídos por la inmigración durante la segunda mitad del siglo XIX y asumidos y adaptados por los habitantes de la Buenos Aires de la época.

gramas que reflejan fielmente una historia sentimental de buena parte de la Argentina» (Conde, 2014: 16). El molde musical definitivo que consolidaría el nuevo estilo de tango cantado llegará de la mano de Enrique Delfino[11]. Otro elemento clave para la consolidación del nuevo estilo de tango canción serán sus intérpretes. Muchos dejaron su impronta, pero el que marcó un antes y un después en la historia del género fue, sin lugar a duda, Carlos Gardel (1880-1935), quien supo articular la figura del inmigrante con la del criollo dando forma definitiva al cantor nacional.

Análisis

A fines de ilustrar esta anunciada relación entre la ópera verista y el tango canción en el nivel íntimo de sus texturas composicionales hemos identificado tangos compuestos entre 1917 y 1947 cuyos textos narran historias semejantes a las de algunas óperas. Son historias cuyos personajes evocarán a aquellos operísticos o la ópera misma como género. En estos tangos hemos identificado también algunos giros melódicos y/o armónicos presentes en las óperas veristas.

El primer ejemplo es el tango *Silbando* (Castillo, Piana y González Castillo, 1923), en el que encontramos una similitud argumental con la ópera verista *Cavalleria Rusticana*[12] (Mascagni, 1890). Ambos relatos cuentan la historia de una traición vengada con un duelo mortal, y están situados en un ambiente periférico, como lo era el pueblo siciliano de pescadores de la ópera, y el barrio de Barracas al Sud, situado a orillas del riachuelo de la ciudad de Buenos Aires, del tango.

Cavalleria fue la primera ópera que dio voz a campesinos y aldeanos de las zonas menos desarrolladas del sur de Italia y narró sus conflictos y pasiones amorosas cargadas de erotismo y drama. La ambientación del relato tiene un elemento particular con respecto a otras óperas anteriores. A parte de las indicaciones puramente escénicas descriptas en la obra misma, la ópera comienza con una canción popular en dialecto siciliano que canta Turiddu antes de abrirse el telón, con el propósito de introducir con realismo lingüístico y narrativo (es decir, acudiendo al lenguaje dialectal y popular) el ambiente y la atmósfera en la que se desarrolla la acción. La introducción de un texto en dialecto era una novedad para la época[13] .

En *Silbando* el ambiente y el tiempo en el que se desarrolla la acción están presentados en los primeros versos: «una calle en Barracas al Sud / una noche de verano», donde se hace alusión al Sur como lugar con características atmosféricas favorables y cercanía al puerto: «donde el cielo es más azul / y más dulzón el canto del barco italiano», particularidades afines con la Sicilia de Turiddu. El ambiente barrial con un tinte decadente queda establecido a partir de: «con su luz mortecina / en la sombra parpadea / …en un zaguán / desde el fondo del Dock / el aullido de un perro vagabundo / un reo meditabundo» y el «lánguido lamento / de un monótono acordeón» nos anuncian la tragedia. La musicalidad y la tensión dramática están reforzadas en la imagen sonora de «lamento / eco / acordeón / aullido / silbando» (Castillo, Piana y González Castillo, 1923).

[11] Delfino nació en Buenos Aires y se crio prácticamente entre las 'bambalinas' del Teatro Politeama, de cuya confitería eran propietarios sus padres, y al cual llegaban las más grandes figuras de la lírica internacional de la época. Se formó musicalmente en Italia era un gran admirador de grandes operistas como Wagner, Verdi y sobre todo, Puccini. Esta admiración se verá reflejada en algunos de sus famosos tangos.

[12] Entre 1917 y 1921 fue representada 21 veces en la Argentina. Mascagni dirigió La Bohème de G.Puccini representada en el Teatro Coliseo en 1911.

[13] De hecho, existen solo dos arias en el repertorio lírico italiano que usan el dialecto: *O Lola, ch'ai di latti la cammisa aria* di Turiddu en *Cavalleria Rusticana* y el aria *Io de'sospiri* de la ópera *Tosca* de Puccini.

Los protagonistas «un galán / su amor / ella / y él» quedan en el anonimato, solo se relatan sus posiciones espaciales «bajo una luz mortecina / en el zaguán / está un galán / hablando con su amor». La llegada «sigilosa / la sombra del hombre aquel» anuncian la traición que se explicita en los versos «lo traicionó una vez / la ingrata moza…». La venganza se consuma con «tajo fatal / un grito mortal», revelando «un relumbrón / un facón[14]”» el origen rural del agresor. En la ópera, Turiddu también muere acuchillado por Alfio y su muerte es anunciada por una voz femenina que grita: «Hanno ammazzato compare Turiddu!», momento en el que culmina la obra. A diferencia del melodrama lírico, los últimos versos del tango restablecen el orden del ambiente en el que quedó consumada la muerte. Los sonidos lánguidos del bandoneón y la música alegre de la milonga (que alude a las casas de baile y bares de la zona en los que se bailaba el tango) son los únicos testigos. La música acompaña este efecto rítmico y alegre asociado a la milonga lo que, a nuestro entender, realza el dramatismo de la escena. Esta descripción dinámica transcurre en los tres minutos que dura el tango mientras que en la ópera esta operación se prolongará durante casi 70 minutos.

Tanto en el tango como en la ópera existe un componente moral: la traición debe ser castigada y el honor restablecido. En la ópera, Santuzza ha sido excomulgada por haberse entregado a Turiddu y, por celos y despecho, delata a Lola frente a su marido, la cual es castigada con la muerte de su amante. Turiddu, doblemente infractor por haber seducido a la chica virgen del pueblo sin amarla, y por haber intentado revivir su romance con Lola, ahora casada, sufre el último de los castigos, la muerte. En ambas historias la muerte es el vehículo que restablece el honor. Por otro lado, estos actos de venganza delinean el perfil ‘menos culto’ con el que se asociaba a los ambientes periféricos, tanto del sur de Italia como de los barrios sureños de Buenos Aires, donde la violencia era frecuente.

Estas dos historias son veristas en cuanto a la rusticidad del ambiente y de la acción que evocan. «El eco del acento de monótono del acordeón» simboliza el espacio público del barrio porteño, así como el eco de las campanas de la iglesia en el domingo de Pascua, el espacio público del pueblo siciliano de Turiddu. El dramatismo en la ópera está explicitado a través de los diálogos de los personajes y de los lugares en que se va desarrollando la acción: la plaza, la taberna, la iglesia. En el tango, que carece del componente visual, tenemos un narrador heterodiegético que relata con precisiones de lugar, tiempo, sonido y acción, y de un modo tan sencillo y real que bien podrían ser indicaciones teatrales. En esta descripción sucinta y detallada se conjuga el poder teatral del tango, capaz de relatar la historia de una vida, de una traición en tres minutos. El mundo rural con sus pasiones y conjuras de la ópera de Mascagni se traduce en las calles, el farol, la sombra sigilosa, la traición de la moza, el grito mortal y el tajo fatal.

Desde el punto de vista musical, la música respeta la estructura argumental de introducción, desarrollo y desenlace, reforzando la fuerza narrativa. La melodía que será el leitmotiv[15] de la pieza, es más bien de tono alegre y pegadizo. Este motivo musical es usado en la segunda y en la cuarta estrofa y acompaña la descripción del ambiente dándole un carácter de inocencia y distensión. En la ópera existe un fragmento musical que suele concentrar un máximo de seducción sonora, una melodía dulce y pegadiza que es conocida como *Intermezzo*. Funciona

[14] Cuchillo grande, recto y puntiagudo que usan los hombres de campo y que suelen llevar ajustado a la cintura por la espalda.

[15] Melodía característica que se repite a lo largo de una composición musical.

también como breve leitmotiv que se escucha en la obertura[16] y durante la escena de la misa de Pascua, concediendo a la obra momentos de distensión.

El segundo ejemplo es el tango *Ríe Payaso* (Carmona y Falero, 1929), en el que encontramos una analogía con la trama de la ópera verista, *I Pagliacci*[17] (Leoncavallo, 1892), una historia de amor y traición que culmina en un brutal asesinato. Canio[18], payaso de profesión descubre la traición de su esposa Nedda y olvidando el rol que encarnaba y obnubilado por los celos y la ira, mata a ella y a su amante de una puñalada durante una de las representaciones de las que ambos formaban parte. En la ópera existe el aria para tenor *Vesti la giubba* cuya frase más célebre es «Ridi, Pagliaccio», entonada por Canio después de descubrir la traición de su mujer y antes de salir a escena, en la que revela su dolor que debe esconder bajo el maquillaje de payaso, puesto que su rol es el de hacer reír al público. El intérprete por excelencia de este rol fue el tenor napolitano Enrico Caruso. Su interpretación suscitó el delirio del público y la gran admiración del mismísimo Leoncavallo. Las representaciones realizadas en Buenos Aires en 1915 y 1916 contaron con Caruso en el rol de Canio.

Curiosamente el título del tango lleva las mismas palabras entonadas por Canio. A diferencia del aria, en el tango el payaso no habla por sí mismo, sino que es presentado en su rol por un narrador heterodiegético: «el payaso con sus muecas / y su risa exagerada / nos invita… / a gozar del carnaval». Al igual que Canio, este payaso debe ocultar su pesar: «que su cara almidonada / nos oculta una verdad». La introducción del pronombre indirecto 'nos' produce un cambio en la focalización, es decir, en la perspectiva desde la que se narra la historia, momento en el cual tanto el narrador como los espectadores pasamos a formar parte del relato. Un recurso similar lo encontramos en el aria de Canio, donde a partir del cuarto verso el payaso entabla un rol con el personaje que representa: «sei tu forse un uom? / tu se' Pagliaccio!». Este diálogo se mantendrá hasta el final del aria.

En el tango y a partir de la segunda estrofa, el narrador entabla un diálogo imaginario con el payaso: «ven payaso, yo te invito / compañero de tristezas». Aquí se manifiesta el elemento común que es la tristeza. De este modo el sujeto narrador introduce su propia pena en la historia, aunque todavía no especifica la causa. Se define el lugar del encuentro: «ven y siéntate a mi mesa / ¡che, mozo! / tráigame más champagne». Queda claro que se trata de un bar o café, lo que no suena extraño ya que en aquella época estos locales presentaban números en vivo para entretener a los concurrentes. El alcohol funciona como el elemento mitigador: «ven y siéntate a mi mesa / si te quieres embriagar / que si tú tienes tu penas / yo también tengo las mías y el champagne hace olvidar». En ambos relatos hay una exhortación casi simétrica: «Ridi, pagliaccio / ríe, tu risa me contagia / tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto / in una smorfia il singhiozzo e 'l dolor / no llores… / seca tu llanto y ríe con alborozo». En el aria operística, el dramatismo se concentra en los versos finales, reforzado por una melodía en tono menor cuya acentuación musical coincide con la lingüística, y que, según indicaciones del compositor, debe cantarse a voz plena y desgarradora: «Ridi, Pagliaccio / sul tuo amore infranto! / Ridi del duol / che t'avvelena il cor!».

En el tango, la dimensión temporal se introduce en los versos finales: «hace un año, justamente» y se explicita la traición sufrida por el sujeto narrador: «al llegar vi luz prendida / en

[16] Composición instrumental que inicia una obra musical, especialmente una ópera o un oratorio.

[17] 1892, con música y libreto del napolitano Ruggiero Leonacavallo. Las primeras representaciones de *I Pagliacci* en el Teatro Colón de Buenos Aires se realizaron en 1908, 1910, 1915, 1916 y 1917.

[18] El sufrimiento de Canio se transmite a través de su gran aria *Vesti la giubba* en la que revela su dolor por la traición de su mujer pero que debe esconder bajo su maquillaje de payaso, puesto que su rol es el de hacer reír al público.

el cuarto de mi amada…». Estos cambios en la focalización otorgan teatralidad al relato. Se reproduce la misma situación que en *I Pagliacci*, el payaso del bar y el del teatro ambulante ponen en escena una historia que pasa a formar parte de las suyas propias: el teatro en el teatro.

Tanto en *Silbando* como en *Ríe Payaso*, *Cavalleria* e *I Pagliacci*, la mujer es la que traiciona y el hombre el que sufre y se venga, o el que sufre y se emborracha.

Curiosamente la melodía del aria de Canio tiene su resonancia no en el tango *Ríe payaso* si no en otro, mucho más popular: *Mi Buenos Aires querido* (Le Pera y Gardel, 1934). En los dos primeros compases de este tango, aunque con diferente tonalidad, pero igual relación armónica, percibimos claramente el lamento de Canio.



01. Fragmento del aria *Vesti la giubba – I Pagliacci* (Leoncavallo, 1892).
02. Fragmento del tango *Mi Buenos Aires querido* (Le Pera y Gardel, 1934).

Otro elemento particular de *Mi Buenos Aires querido* es la cadencia conclusiva que, si bien presenta una pequeña variación melódica, pero con una correspondencia armónica total, reproduce la cadencia conclusiva de la famosa *canzonetta* napolitana *Torna a Surriento* (De Curtis y De Curtis, 1902).



03. Fragmento del tango *Mi Buenos Aires querido* (Le Pera y Gardel, 1934).
04. Fragmento de la canción napolitana *Torna a Surriento* (De Curtis y De Curtis, 1902).

Esta canción napolitana y el aria *Vesti la giubba* eran los caballos de batalla de Enrico Caruso, quien en reiteradas oportunidades se exhibió en Buenos Aires representando a Canio y dando recitales en las que incluía un repertorio más liviano como lo son las *canzonettas*. Estas 'coincidencias' musicales, podríamos interpretarlas como un homenaje al gran tenor italiano, visto que el autor musical de *Mi Buenos Aires* fue nada menos que su gran admirador y amigo Carlos Gardel.

Además de las obras de Mascagni y Leoncavallo, también algunas óperas de Puccini presentan elementos característicos de la estética verista. Entre las más famosas se encuentran *La Bohème* (1895) y *Manon Lescaut*[19] (1893), que relatan historias desgarradoras en que las protagonistas mueren en escena, una de tuberculosis y la otra de sed. Sus muertes se presentan como castigo a la ambición por una vida mejor. Las mujeres siguen siendo las traidoras, pero ya no de sus 'hombres' sino de su origen humilde o de las normas morales. Esa traición también es vengada, ahora no por uno de los personajes, sino por un factor externo.

Existen numerosos tangos que evocan a la joven Mimí del barrio latino, cuya figura ha dado vida a las Grisetas, Milonguitas y Estercitas. Son mujeres de barrio, ingenuas y de origen humilde que emprenden un viaje hacia 'el centro' en busca de una alternativa a la rutina barrial, hogareña y laboral. Después de una breve estadía terminan sucumbiendo a la vida del cabaret, dominadas por las tentaciones del lujo y el ascenso social veloz. Estas mujeres terminan tuberculosas o físicamente arruinadas como castigo por la traición al origen, al barrio y al hogar.

Entre los años 1920 y 1930 la trayectoria de las 'milonguitas' fue un tópico recurrente en las letras de tango, el cine y el teatro. Sin embargo, es en las letras de tango donde este viaje está marcado por el fatalismo: temas como la pobreza, la ambición, el abandono, la traición, las desigualdades sociales profetizan un final trágico.

En *Griseta*[20] (Delfino y González Castillo, 1924) encontramos a la joven francesita del barrio latino. Su figura evoca a los personajes de Murger[21] que también dieron vida a los de *La Bohème* de Puccini y Leoncavallo: «mezcla rara de Museta y de Mimí / con caricias de Rodolfo y de Schanaurd». El nombre Griseta deriva del francés *grisette*, modo de llamar a las obreras y costureras que llevaban vestimenta de color gris, término que también se empleaba para referirse a las jóvenes burguesas que se dejaban conquistar sin muchos rodeos (Selles, s.f.). Abandonando París, 'la francesita' llega a Buenos Aires con la ilusión de una vida mejor: «era la flor de París / que un sueño trajo al arrabal…», pero termina en la noche del cabaret: «y el loco divagar del cabaret / al arrullo de algún tango compadrón / alentaba una ilusión / soñaba con Des Grieux / quería ser Manon», estos dos últimos, personajes de la ópera *Manon Lescaut*. En Griseta, al igual que en Manon y las tísicas Mimí, Margarita Gauthier y Violeta Valery, el agotamiento físico y la tuberculosis funcionan como 'punición' a las pasiones, los excesos y la vida precaria.

En el tango *Mimí Pinsón* (Roggero y Rótulo, 1947) reencontramos a la griseta coqueta y seductora: «Mimí Pinsón / porque tu afán de ser coqueta» que, al igual que la Mimí Pinsón de Leoncavallo: «Mimì Pinson la biondinetta / che corteggiar ciascuno vuol / Ma se col Visconte / nel cocchio partì!», en una noche parisina abandona a su amante en busca del bienestar: «en

[19] Entre 1893 y 1920 se presentó unas 18 veces entre el Teatro Ópera y el Colón (Cetrangolo, 2010).

[20] Considerado 'tango romanza', término este último italiano que, ya españolizado, alude a un aria de carácter tierno y sencillo.

[21] 1847. *Scènes de la vie de bohème*, de Henri Murger.

esa niebla de la noche parisina / que te alejaste para nunca retornar». La similitud en la trama entre este tango y el aria de Leoncavallo es sorprendente y, si bien la letra hace referencia a la novela de De Musset (1899) : «Mimí Pinsón / yo te soñé en la novela de Musset», el amante que la recuerda se presenta como poeta: «y en mis delirios de poeta / beso tus manos y el manojo de violetas...», personaje que se emparenta con el Rodolfo de la ópera más que con el estudiante de medicina de De Musset (Cetrangolo, 2010). Tanto en la ópera como en el tango, las coquetas grisetas mueren tísicas como castigo a su pecado: «porque tu afán de ser coqueta / te fue arrastrando al igual que la Griseta / y el mismo mal, y su final / te castigó».

A lo largo del siglo XIX la tuberculosis fue una 'enfermedad romántica' pero con el despuntar del nuevo siglo, pasó a ser registro de una enfermedad 'social' del género femenino. Curiosamente, porque entre 1880 y 1950 la proporción masculina que sucumbió a la enfermedad fue mayor que la femenina (Armus, 1996: 189). En Buenos Aires, revistas de folletín, cine, teatro, literatura, poesía y letras de tango le dieron a la tuberculosis el rol de registrar una realidad social. Fue usada como recurso metafórico e ideológico asociado a la mujer (supuestamente más débil físicamente) que, abrumada por el mundo doméstico se lanza al mundo urbano y sucumbe a las pasiones eróticas y a la ambición.

Estas ambiciosas y perdidas Grisetas, muchachas candorosas, francesas y porteñas, que sufren el castigo del deterioro, el olvido, las penurias y la muerte, podemos rememorarlas en tangos como *Flor de Fango*, *Pobre Paica*, *Carne de cabaret*, *Pobre Milonga*, *Galletita*, *Zorro gris*, *Margot*, *De tardecita*, *La que murió en París*, *Recuerdos de Bohemia*, *Claudinette*, *Margo*.

Conclusiones

La ópera italiana del siglo XIX tuvo un alto impacto ideológico en el imaginario del pueblo italiano después de la unidad. La ópera verista se ocupó de poner en evidencia un mundo 'subalterno' del sur del país que no entraba en el proyecto de modernización iniciado en el norte y que, para muchos y hasta entonces, era desconocido. El tango canción también ejerció una acción que se articula en función 'pedagógica': concientizó sobre la problemática de los sectores populares como «problema nacional» (Pujol, 1989: 160); presentó relaciones sociales, modelos morales, figuras y situaciones que fueron majestuosamente resaltados por los atributos lingüístico-teatrales, los propiamente teatrales (muchos tangos eran intercalados en representaciones de sainetes) y los cinematográficos que llegaron con la modernidad y que funcionaron como símbolos para el imaginario. Podemos sostener entonces que el tango ha dado un nombre y una fisonomía a los 'no lugares' de la ciudad moderna con sus 'no habitantes', como lo hizo la ópera verista. La base de la difusión y del alcance de estos tangos fueron las tramas, que ofrecieron las situaciones de las cuales se nutrió el imaginario y elaboraron los textos que, gracias a la simbiosis con la música, se grabaron más fácilmente en la memoria musical colectiva. La centralidad que la voz cantada asume en ambos géneros logra conferir a esas experiencias un pathos de emoción y de participación que se proyecta netamente en un 'revivir' de las pasiones.

Del análisis de las letras hemos podido comprobar que ambos géneros comparten elementos veristas en la forma de narrar, de crear tensión/distención y de exaltar las emociones, además de compartir muchas de las temáticas. Esto no resulta improbable puesto que hay evidentes razones históricas y sociológicas que nos permiten entender en qué medida la población ita-

liana emigrada a la Argentina fue numerosa y mayoritariamente (por no decir casi exclusivamente) proveniente del sur italiano. Una población que tenía afinidad con el drama operístico verista y se sentía representada en esa estética. Los compositores y letristas que participaron en la creación del género del tango cantado eran, en su gran mayoría, italianos o hijos de italianos. Es casi inevitable entonces, que cuando este nuevo estilo de tango cantado nace, se vincule con la estética verista porque era la forma epocal en que la gente componía relatos propios o bien se 'autocontaba'. Cuando el tango incorpora el tema del amor, la traición, el duelo, el rencor, la ópera llevaba ya varias décadas tratando estos tópicos. La presencia que tuvo la ópera italiana en Buenos Aires en el siglo XIX y las primeras décadas del XX, ha hecho posible que melodías y argumentos operísticos formaran parte de la memoria musical colectiva.

Ambos géneros están empapados de una fuerte emotividad y dramatización, representación hiperbólica y polarización moral, todos elementos de la estética melodramática que, según Brooks, es «sistema ficcional para dar sentido a las experiencias» (Brooks, 1976, en Herlinghaus, 2002:25). Cuando la religión ya no es capaz de regular la moral oficialmente, las disputas de tipo moral quedan en la sombra. El progreso burgués no consigue articularlo, es entonces cuando nace el *melodrama*[22] moderno como un modo estético de localizar y articular «lo moral oculto» (Brooks, 1976: viii). Herlinghaus (2002), siguiendo la línea de Brooks, afirma que la exageración emotiva y dramática, y la polarización entre el bien/mal, la justicia/injusticia, inocente/traidor, riqueza/pobreza, fue un recurso imaginativo que permitió negociar la legibilidad moral en un mundo cambiante.

El nuevo estilo de tango cantado se convierte en algo propio de la zona rioplatense y, en especial, de la ciudad de Buenos Aires, una ciudad distinta a otras, donde el criollo y el inmigrante van creando nuevas geografías. Éstas nacen del andar espontáneo de la gente y van instaurando caminos alternativos. Narración y recorrido son sinónimos, puesto que a partir de esos andares urbanos el hombre y la mujer desarraigados y desclasados fueron habitando espacios, tejiendo la narración de sus historias propias y fundando una nueva identidad urbana (Rama, 1998). Los lugares que van surgiendo en la nueva ciudad: el arrabal, el suburbio, el conventillo, el barrio, la callecita, el bulín y el 'farolito de la calle en que nací', quedarán para siempre ligados a la narración tanguera, serán testimonio de la siempre conflictiva integración del inmigrante, el destino de sus negociaciones con el medio local que, en el tango, encontrarán su forma y serán en definitiva, la invención de un modo de «ser argentino en el centro de la ciudad» (Pujol, 1989: 161). Estas letras construyeron una serie de fotogramas que plasmaron la experiencia de vida de una importante parte de la población rioplatense, que al pensarse protagonistas de sus propias historias fue adquiriendo un sentido de identidad. Casi podríamos decir que, nutrido también con los materiales de origen (como la propia ópera verista) y la experiencia urbana migrante, el tango pudo convertirse en la música de fondo de la modernidad cultural porteña y en general, rioplatense.

[22] Aquí entendido como estética.

Bibliografía

Armus, D., 1996. *The years of tuberculosis. Disease, culture and society: Buenos Aires 1870-1950*. Tesis doctoral, University of California, Berkeley. (mimeografía), citado por D. Armus, 2002. "Milonguitas en Buenos Aires".

---, 2002. "Milonguitas en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis", *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v.9, suppl.0, pp. 187-207.

Brooks, P., [1976] 1995. *The melodramatic imagination*, New Haven-London, Yale University Press.

Cambi, F., 2011. "Il melodramma e i suoi libretti: un educatore dell'immaginario tra borghesia e popolo", *Studi sulla formazione*, V.13(2), pp. 133-156.

Carmona, V. (música) y Falero E. (letra), 1929. *Ríe Payaso*.

Castriota, S. (música) y Contursi, P. (letra), 1916. *Mi noche triste*.

Castillo, C. y Piana, S. (música), González Castillo, J. (letra), 1923. *Silbando*.

Cavour, C., 1954. *Carteggi di Camillo Cavour. La liberzione del Mezzogiorno e la formazione del Regno d'Italia*, vol. IV, pp. 292-293, citado por S. Chiappini, 2011, O *Patria mia*, pp. 180.

Cetrangolo, A., 2010. *Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.

---, 2015. *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la inmigración Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva. Edición para Kindle.

Chiappini, S., 2011. O *patria mia - Passione e identità nazionale nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Firenze, Le lettere.

Cobelli, N., 2015. "Cavallería Criolla. El día que Gardel cantó en el Colón", en *Tinta Roja tango*. <http://www.tintaroja-tango.com.ar/cavalleria-criolla-el-dia-que-gardel-canto-en-el-colon/> (22 de febrero de 2017).

Conde, O., 2014. *Las poéticas del tango-canción*, Buenos Aires, UNla Editorial Biblos.

De Curtis, E. (música) y De Curtis, G. (letra), 1902. *Torna a Surriento*.

De Musset, A., 1899. *Mademoiselle Mimi Pinson. Profil de Grisette*, París, Les cent biblophiles.

Delfino, E. (música) y González Castillo, J. (letra), 1924. *Griseta*.

Frith, S., 1987. "Towards an aesthetic of popular music", en R. Leppert y S. McClary (editado por), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 133-149, citado por P. Vila, 1996. "Identidades narrativas y música".

Gallego, M., 2007. "Identidad y hegemonía: el tango y la cumbia como 'constructores' de la nación", *Papeles de Ceic*, vol. 2007/2, pp. 1-25.

Herlinghaus, H., 2002, "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria" en H. Herlinghaus (editado por), *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 21-58.

Kokubu, J. M., 2014. *Mozart y Gardel. La música de las palabras. Ensayo sobre la relación entre Música y Linguística*, Buenos Aires, Fundación Konex.

Le Pera, A. (música), Gardel C. (letra), 1934. *Mi Buenos Aires querido*.

Leoncavallo, R., 1892. *I Pagliacci*.

March, R., 1990. *Gardel y la magia de su canto. Propuesta estética para la búsqueda de caracteres de la identidad del hombre rioplatense*, Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas.

Mascagni P., 1890. *Cavalleria Rusticana*.

Priore, O.D. y Amuchástegui, I., 2008. *Cien tangos fundamentales*, Buenos Aires, Aguilar.

Puccini, G., 1893. *Manon Lescaut*.

---, 1895. *La Bohème*.

Pujol, S., 1989. *Las canciones del inmigrante. Buenos Aires: espectáculo musical y proceso inmigratorio. De 1914 a nuestros días*, Buenos Aires, Almagesto.

Rama, Á., 1998. *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.

Ricoeur, P.,1984. *Time and Narrative 1*. Traducido por K. McLaughlin y D. Pellauer, Chicago, University of Chicago Press, citado por P. Vila, 1996. "Identidades narrativas y música".

Roggero, A. (música) y Rótulo, J. (letra), 1947. *Mimí Pinsón*.

Sanguinetti, H., 2005. *Los maestros cantores del siglo XX - Los tenores de la era discográfica*, Buenos Aires, Lumiere.

Selles, R., (s.f.). "Griseta – 'Griseta' y la literatura francesa", en *Todo Tango*. <http://www.todotango.com/historias/cronica/155/Griseta-Griseta-y-la-literatura-francesa/> (22 de mayo de 2018).

Sommers, M., 1992. "Special Section: Narrative Analysis in Social Science, Part 2. Narrativity, Narrative Identity, and Social Action: Rethinking English Working-Class Formation", Social Science History 16 (4): 591-630, citado por P. Vila, 1996. "Identidades narrativas y música".

Vila, P., 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", *Trans Revista Transcultural de Música*. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones> (3 de noviembre de 2017).

ALMUDENA MEJÍAS ALONSO
Universidad Complutense de Madrid

El sainete y su llegada a Hispanoamérica: de la 'corrala' al 'conventillo'

El sainete en España

A finales del siglo XIX en Argentina se vivió un fuerte movimiento de inmigración europea, en su mayoría españoles e italianos, que huía de las guerras y las penurias que les deparaba la vida en sus respectivas sociedades. De ahí la 'importación' de expresiones artísticas como el filete porteño, el tango, y el sainete.

Pero hagamos un poco de historia… En 1768 el español Ramón de la Cruz estrenaba la zarzuela *Las segadoras de Vallecas*[1], con música de Antonio Rodríguez de Hita[2] y al año siguiente el sainete *Manolo. Tragedia para reír o sainete para llorar*[3]; creo yo que poco imaginaba don Ramón que con sus recién estrenadas obras estaba estrenando también dos géneros teatrales que se consolidarían en España y llegarían hasta el otro lado del Atlántico. En sus obras retrata el Madrid de la época, inspirándose en las costumbres cotidianas y la vida popular, dando vida a lo que desde entonces conocemos como 'casticismo madrileño'.

Ciertamente zarzuela y sainete casi siempre han ido de la mano. Tomás de Iriarte en su poema *La música* (Canto cuarto, XII) dice, dirigiendo su invocación al famoso compositor italiano Nicolò Jomelli:

> Cuerdo Censor, Maestro esclarecido
> ¡oh! Si en España florecido hubieras
> digna mención pudieras
> haber hecho también de nuestro drama
> que Zarzuela se llama,

[1] La zarzuela se estrenó el 3 de septiembre de 1768 en el Teatro del Príncipe, de Madrid.

[2] Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787) fue un importante compositor que colaboró con Ramón de la Cruz. Se puede decir que entre los dos crearon la zarzuela nacional. *Las segadoras de Vallecas* y *Las labradoras de Murcia* son dos ejemplos en los que vemos cómo se aúna la música española con la realidad social y popular.

[3] Se estrenó el 11 de noviembre de 1769 en el Teatro de la Cruz, de Madrid.

en que el discurso hablado
ya con frecuentes arias se interpola,
o ya con dúo, coro y recitado;
cuya mezcla, si acaso se condena,
disculpa debe hallar en la española
natural prontitud, acostumbrada
a una rápida acción, de lances llena,
en que la recitada cantilena
es rémora tal vez que no le agrada. (Iriarte, 1779: 96)

Reconoce así la importancia de compaginar la música con el texto hablado. Ya empezaba por entonces la pugna entre ópera y zarzuela, ese mal llamado 'género chico' que llegará a ser grande por su reflejo de la realidad social y por su influencia en las artes escénicas de Hispanoamérica.

El sainete es una pieza teatral normalmente de un acto que tiene su antecedente en el entremés renacentista. Don Ramón de la Cruz va a plasmar en sus obras su madrileñismo. Durante el periodo final del siglo XVIII retrata en profundidad las características de la sociedad madrileña de su tiempo. Manolas, majas, petimetres, barberos, aguadores, y los demás tipos madrileños están contemplados por el autor, que ofrece así un importante testimonio de la realidad. Estos sainetes tienen, por lo tanto, indudable valor como documentos sociológicos de la época en que se escribe. La descripción de los bailes populares, las peripecias callejeras, las fiestas campestres, o los problemas domésticos son escenas que permiten realizar un paralelo con los cuadros campestres de Francisco de Goya.

Y, ya en el siglo XIX, el siguiente eslabón de la cadena será Carlos Arniches[4] (1866-1943), uno de los que mejor retrató el ambiente popular madrileño a través de sainetes y zarzuelas, recreando el lenguaje chulo y castizo y recogiendo el modo de vida de los barrios más populares de Madrid. Relevantes son los sainetes breves que componen *Del Madrid castizo*, definidos por el propio autor como cuadros de ambiente popular madrileño, que fueron publicados, entre 1915 y 1916, en la revista *Blanco y Negro*[5]. Es precisamente este autor de quien se dice que 'inventó' el habla madrileña a través de la 'deformación' más o menos expresiva de vocablos y locuciones que ya han quedado registradas como el argot de los barrios bajos de Madrid: *asomáo*, *finolis*, *honrá*, *verdá*, *Madrí* (cfr. Huerta Calvo, 1994).

Veamos un pequeño diálogo del sainete *Los pobres*:

LIBRADA – Pide *na* más que en las iglesias de señorío, a la salida de los *vermuses u* en los cines y *fives cloques* de moda. Su martingala es que en cuantito que ve a una señora se arrima y la dice con voz que lo oiga *toa* la gente de alrededor: "Señora marquesa, me hallo famélica; agradecería a vuecencia un pequeño óbolo".
JUSTA – ¿Qué es óbolo?

[4] Carlos Arniches fue fundador, junto con Ruperto Chapí y otros, de la Sociedad de Autores Españoles, formando parte de la primera Junta Directiva de la Sociedad.

[5] Agrupados, en 1917, por el propio Arniches en el volumen *Del Madrid castizo* estaban incluidos los sainetes *Los pobres*, *Los culpables*, *El premio de Nicanor*, *Los neutrales*, *El zapatero filósofo*, *Los pasionales*, *La risa del pueblo*, *La pareja científica*, *Los ateos*, *Los ricos* y *Los ambiciosos*. No fueron representados hasta 1952.

> Librada – No sé; pero debe ser una cosa cara, porque siempre que lo dice la dan más de veinte céntimos.
> […]
> Librada – *Tié* un habla *mu* fina; siempre que me ve me llama escuálida, que no sé lo que es.
> Justa – Algo delicado será.
> Librada – Seguro, cuando ella lo dice… (Arniches, 1917)

O este otro del sainete lírico *El amigo Melquiades*[6]:

> Serafín – (*Achulapado galán*).
> Daría la *metá* de mi existencia por ser el Guadarrama.
> Nieves – *¿Pa qué?*
> Serafín – *Pa* verme rodeado de nieves por todas partes.
> Nieves – Iba *usté* a tener mucho frío.
> Serafín – ¡Quia! Nieves *usté* y primavera yo, a la media hora el deshiele.[7] (Arniches, 1916)

Este madrileñismo podemos relacionarlo, como es evidente, tanto con el sainete como con la zarzuela que en esos momentos llegaba a su apogeo.

El sainete criollo tiene innegables conexiones con el sainete y la zarzuela española. En lo que se refiere a los espacios, a los personajes, a las situaciones y al lenguaje. Si en la zarzuela y el sainete madrileño se sitúa la acción en una *corrala*[8], en el sainete criollo será el *conventillo*[9]. *Manolos*, *chisperos*, *majos*, *ratas*, *chulos*, personajes del entorno de Madrid, serán los *malevos*, el *yoyega*, la *percanta*, el *goruta*, o el *compadrito* de Buenos Aires. Y su lenguaje chulesco plagado de madrileñismos, será en el sainete criollo el cocoliche[10] y el lunfardo.

Y eso por no hablar de la música. El chotis, las seguidillas, la jota, la mazurca[11]… se cambiarán por el tango[12] y la milonga[13].

[6] *El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez*. Zarzuela en un acto. El libreto es de Carlos Arniches y la música de los maestros Serrano y Valverde. Fue estrenada el 14 de mayo de 1914 en el Teatro Apolo, de Madrid.

[7] En ambos textos he puesto en cursiva las palabras y expresiones 'castizas'.

[8] Se denominaba así la casa de vecindad situada en los barrios bajos madrileños cuyas viviendas se articulaban alrededor de un patio interior y común a modo de galerías adonde daban las puertas principales de cada casa.

[9] En el caso del *conventillo* podemos hablar de la misma estructura arquitectónica.

[10] El *cocoliche* es la jerga de los inmigrantes italianos en la zona del Río de la Plata, en la que combinaban los distintos dialectos de su lengua de origen con la lengua castellana. Parece que el nombre surge en el famoso circo de los Podestá donde trabajaba un tal Francesco Cocoliccio que decía: «Mi quiamo Franchisque Cocoliche, e songo cregollo gasta lo güese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique» (Podestá, 2003: 66).

[11] Piénsese, por ejemplo en algunos números musicales de zarzuelas ambientadas en Madrid; a modo de ejemplo podemos citar el *Chotis de la Menegilda* o la *Jota de los Ratas*, de La Gran Vía, las seguidillas que se cantan en *La Revoltosa*, o la *Mazurca de las sombrillas*, de Luisa Fernanda.

[12] El *tango* supuso una revolución en la música popular rioplatense. Muchos de ellos están escritos utilizando palabras y expresiones del lunfardo y quieren expresar la melancolía y las emociones de las situaciones amorosas, lo que se transmite también a través del baile. En este sentido, uno de los más grandes tanguistas, Enrique Armando Discépolo, lo define como «un pensamiento triste que se baila». Instrumentalmente, el lugar central lo ocupa el bandoneón. Fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en 2009.

[13] La *milonga* hunde sus raíces en la cultura gauchesca. En este caso el acompañamiento instrumental es fundamentalmente la guitarra. Hablamos de la *milonga pampeana* que en 1931 dio paso a la denominada *milonga ciudadana*. Es innegable su parentesco con el tango aunque no contagie su desconsuelo y pesimismo.

La poética del sainete

Pero ¿qué es el sainete porteño? Según Pelletieri fue Alberto Vacarezza quien explica cómo y qué es el sainete, marcando «las convenciones teatralistas del sainete que lo hacen aparecer como 'puro espectáculo'» (Pelletieri, 2008: 119). Lo hace a través del soneto titulado *Un sainete en un soneto*, que, además tiene un cierto sabor lopesco:

Un soneto me manda hacer Castillo
y yo, para zafarme de tal brete,
en lugar de un soneto haré un sainete,
que pa mí es trabajo más sencillo.

La escena representa un conventillo.
Personajes: un grébano amarrete,
un gallego que en todo se entromete,
dos guapos, una paica y un vivillo.

Se levanta el telón. Una disputa
se entabla entre el gallego y el goruta,
de la que saca el vivo su completo.

El guapo que pretende a la garaba
se arremanga al final, viene la biaba
y aquí acaba el sainete y el soneto. (Vacarezza, 1944: 42)

Años antes el mismo Vacarezza en su obra *La comparsa se despide* lo había expresado de esta manera cuando el personaje Serpentina se lo debe explicar a un turista norteamericano:

SERPENTINA – Si me permiten las damas, voy a explicar el sainete porteño.
FILM – (*Un extranjero*)
¿Y qué es eso de la sainete porteño?
SERPENTINA – Poca cosa:
un patio de conventiyo,
un italiano encargado,
un yoyega retobado,
una percanta, un vivillo.
Dos malevos de cuchillo,
un chamuyo, una pasión,
choques, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspamento, disparada
auxilio, cana… telón.
FILM – ¿Y todo eso es la sainete?
SERPENTINA – No se apure, don Mister,

que voy a mandarle el resto;
pues debajo de todo esto,
tan sencillo al parecer,
debe el sainete tener
rellenando su armazón
la humanidad, la emoción,
la alegría, los donaires
y el color de Buenos Aires
metido en el corazón. (Vacarezza, 1932)

Ciertamente, como decíamos al principio, la inmigración tuvo mucho que ver con la aparición del género. Es un hecho que al llegar a Buenos Aires, la gente se establecía en las afueras de la ciudad, en antiguas mansiones convertidas en pobres estancias que eran como colmenas donde vivían los recién llegados de las distintas procedencias[14] con sus diferentes costumbres e idiomas.

En ese escenario, llamado conventillo, transcurrirá el sainete; en sus patios, donde los vecinos, inmigrantes, pobres, marginados, conviven y donde surgen los conflictos. El sainete lo que hace es presentarse como espejo de la realidad social y la diversidad cultural del arrabal porteño.

Dentro del género sobresale la figura de Alberto Vacarezza (1886-1959), uno de los más importantes creadores de sainete criollo y también autor de letras de tango, y otras melodías[15]. Entre sus obras más populares habría que destacar *Tu cuna fue un conventillo*[16], *Vaca… yendo gente al baile, La comparsa se despide*[17], el libreto *Los escrushantes*[18] y *El conventillo de la Paloma*[19]; en ellas refleja el ambiente a través de personajes y situaciones que pueden ser considerados estereotipos sociales copiados de la realidad. Para Pelletieri, Vacarezza fue el primer autor en descubrir al sainete como género teatral y agrega que su sainete «es siempre una realidad representada, mediatizada, estilizada» (Pelletieri, 2008: 120) y «le sacó el poco costumbrismo que le quedaba» (120).

Igual en la zarzuela madrileña. Vamos a verlo comparando las primeras acotaciones de la zarzuela *La Revoltosa*[20] y el sainete *El conventillo de la Paloma*, de Alberto Vacarezza, donde vemos una trasposición del característico tipo de vivienda madrileña a las viviendas porteñas. En la primera acotación de *La Revoltosa* los libretistas sitúan al espectador en el patio de una corrala:

> Patio de una casa de vecindad. Escalera que conduce al piso primero, en el que hay un corredor, que da al patio. A la derecha, puerta del cuarto de Gorgonia y Cándido, en primer término, y en segundo la del cuarto de Felipe. A la izquier-

[14] Sobre todo, españoles (que serán los denominados ‘gallegos’) e italianos.

[15] En lo que se refiere al tango cabría resaltar que el gran Carlos Gardel cantó muchos de sus temas.

[16] Fue estrenada el 21 de mayo de 1920 en el Teatro Nacional, de Buenos Aires por la compañía Arata-Simari-Franco.

[17] *Vaca… yendo gente al baile*, de 1919. *La comparsa se despide* se editó en 1932 en Buenos Aires, Talleres Gráficos Sudamericanos.

[18] La obra fue la ganadora del concurso de zarzuela que organizó el empresario Pascual Carcavalio en 1911 en el Teatro Nacional, de Buenos Aires.

[19] El sainete fue estrenado el 5 de abril de 1929, por la Compañía Lamarque-Charmiello en el Teatro Nacional, de Buenos Aires.

[20] Con libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw y música del maestro Chapí. Fue representada por primera vez el 25 de noviembre de 1897 en el teatro Apolo, de Madrid.

> da, la del de Tiberio y Encarna. Al fondo están las de Soledad y Atenedoro. En el corredor, las de Mari-Pepa y el señor Candelas. Esta, próxima a la escalera. En el fondo, puerta ancha, que da a la calle. Todas estas puertas son practicables. –Es de día. (López Silva, 1900)

De igual manera Vacarezza, en la primera acotación de *El conventillo de la Paloma*, sitúa su acción en el patio de la vivienda:

> Pintoresco patio de un conventillo en Villa Crespo. Dos puertas practicables en cada lateral y tres en el foro. La del centro da a la calle. Entre los laterales y el foro, espacios libres que dan acceso a los otros patios. Es de día.
>
> Aparecen: Seriola, tocando la guitarra junto a la primera puerta; Doce Pesos, avivando el fuego de un brasero cerca de la misma puerta; Don José, peinándose frente a un pequeño espejo que cuelga del contramarco de la segunda; Don Miguel, se pasea fumando por la escena derecha, sin dejar de mirar a la puerta del foro, izquierda; la Turca Sofía, lava y tiende sus ropas en una soga que cruza frente a su puerta. Pueden pasar algunas vecinas, desde la calle a los patios interiores. (Vacarezza, 1929)

Y es que cuando leemos o asistimos a la representación de *El conventillo de la Paloma*, a un madrileño le resulta muy difícil no pensar en *La Revoltosa*. Su Paloma, inquilina del conventillo de la que están perdidamente enamorados todos los hombres del entorno, es nuestra Mari Pepa, planchadora, vecina de la corrala que tiene a todos los hombres deseosos. En los dos casos, las esposas se muestran un tanto celosas y junto con el encargado de la vivienda les tienden una trampa que al final confiesan y así Paloma y Villa Crespo se abrazan, igual que lo harán Felipe y Mari Pepa, al terminar la representación y provocando situaciones de cierta comicidad en el resto de los personajes:

> PALOMA – Pero, ¿por qué ha hecho usté eso, Villa Crespo?
> VILLA CRESPO – ¿Por qué? Porque no eran estos pobres encadilaos que la adulaban quienes la querían, sino yo, yo que disfrazando de desprecio mi cariño, he llegao a ganarle el corazón.
> PALOMA – ¿Usté?.. ¿Usté me quiere?.. ¡Villa Crespo!
> VILLA CRESPO – ¡Paloma!
> (*Se estrechan en un abrazo.*)
> MIGUEL – ¿Ma cóme? ¿Lo quiere a éle?
> (*En la desesperación se da de cabeza contra la pared.*) (Vacarezza, 1929)
>
> En *La Revoltosa*, además, observamos que los autores han querido acabar el libreto con una moraleja:
>
> GORGONIA – (Seriamente) Mari-Pepa
> No tié la culpa de nada.
> FELIPE – ¿Que no?

GORGONIA – No; fuimos nosotras
las que pusimos la trampa,
con la idea de que ciertos
babosos escarmentaran.
(Cada una de las tres mujeres mira a su hombre)
FELIPE – ¿Quiénes?..
CANDELAS – *(Dirigiéndose a Tiberio, Cándido y Atenedoro)*
¿No sus da vergüenza,
gorrinos?
GORGONIA – Usted se calla,
vejestorio.
CÁNDIDO – *(A Tiberio)*
Y de la niña, ¿qué?
CANDELAS – ¡Yo qué sé!...
FELIPE – *(A Mari Pepa, que le mira con visible ansiedad)*
¿No me engañan?...
¡Que me lo digan tus ojos!
¡Dí!
MARI-PEPA – *(Arrojándose en brazos de él)*
¡Felipe de mi alma!
ENCARNA – (*A Tiberio)*
¿Has escarmentao, Tiberio?
TIBERIO – (*Rechazándola*)
¡Quita de ahí!
SOLEDAD – (*A Atenedoro*)
¡Ahora te casas
con la Cibeles!
ATENEDORO – Pero oye...
GORGONIA – (*A Cándido*)
¡No van a ser bofetás
las que te voy a soltar
ahí adentro!
CÁNDIDO – ¡Muchas gracias!
CANDELAS – ¡Cómo ha quedao el principio de autoridaz
en la casa!
FELIPE – Mari-Pepa, dame el brazo.
(Mari-Pepa da el brazo a Felipe)
MARI-PEPA – ¡Celosillo!
FELIPE – ¡Mala entraña!
Y oye tú… Mañana mismo
ya estás cogiendo las planchas
y cambiando de vivienda,
que esta atmósfera es malsana!
MARI-PEPA – No tengas cuidao, Felipe,

que la mujer que es honrada,
lo que es si quiere guardarse,
en todas partes se guarda. (López Silva, 1900)

El parentesco existente entre ambas obras me parece innegable: el argumento, los personajes, estereotipos de los barrios bajos de Madrid o de los arrabales de Buenos Aires, las situaciones más o menos cómicas provocadas por la falta de cultura de los personajes, la presencia del lenguaje popular (castizo y cocoliche) y la música que atrapa al espectador[21].

El sainete, la zarzuela y el cine

Por otra parte hay que resaltar cómo las dos obras dieron el salto al cine con gran éxito.

En cuanto a *El conventillo de la Paloma* tuvo su versión cinematográfica en 1936. La adaptación del texto y la dirección de la película estuvieron a cargo de Leopoldo Torres Ríos y constituye su primera película sonora. Filmada en blanco y negro, se estrenó el 24 de septiembre de 1936 y fue protagonizada por Tomás Simari y Alicia Barrié. También hay que señalar la adaptación para la televisión en la década de los 60. Una telenovela en la que se mantiene el título original y que fue protagonizada por Hugo del Carril (Villa Crespo) e Inés Moreno (Paloma).

Por su parte, *La Revoltosa* ha conocido cuatro versiones cinematográficas. La primera de ellas, en 1924, dirigida por Florián Rey, producida por Goya Films y protagonizada por Juan de Orduña[22] y Josefina Tapias. Se estrenó el 13 de febrero de 1925 en el cine Cervantes, de Madrid. En 1949 José Díaz Morales dirigió la primera adaptación de la zarzuela. Producida por Intercontinental Films, sus protagonistas fueron Carmen Sevilla, Toni Leblanc, Tomás Blanco, Antonio Riquelme y Matilde Muñoz Sampedro, entre otros. Rodada en blanco y negro, para las escenas de interior se utilizaron decorados construidos en los estudios CEA[23]. Los exteriores se rodaron en las calles de Madrid. Se estrenó en el cine Pompeya, de Madrid, el 23 de mayo de 1950. La versión de 1963, ésta ya en color, también está dirigida por José Díaz Morales, producida por Alfonso Balcazargranda y protagonizada por Teresa Lorca y Germán Cobos, con actores de la talla de Antonio Vico, Manolo Gómez Bur, Mónica Randall o Laly Soldevilla, entre otros. En estos dos últimos casos tenemos que precisar que se trata de adaptaciones que no siguen fielmente el libreto de Fernández Shaw y Silva, aunque sí mantienen el dúo de Felipe y Mari Pepa.

La última versión de la zarzuela, de 1969, está protagonizada por los actores Elisa Ramírez, Marisa Paredes, Antonio Martelo, José Moreno, Antonio Casal, Antonio Durán y Mónica Randall, entre otros. Las canciones fueron grabadas en las voces de Isabel Rivas, Luis Sagi Vela o Mari Carmen Ramírez. Dirigida por Juan de Orduña y producida por Televisión Española, su guionista, Manuel Tamayo, mantiene perfectamente el libreto de Silva y Fernández Shaw.

[21] En el tercer cuadro de *El conventillo de la Paloma* se introduce el tango *Atorrante*, con música de Raúl de los Hoyos. En la función inaugural fue interpretado por Libertad Lamarque.

[22] Como curiosidad, nótese que es el mismo Juan de Orduña que dirigirá la versión de la zarzuela de 1969.

[23] Tras las siglas se esconde la sociedad *Cinematografía Española Americana*. Se constituyó en Madrid el 17 de marzo de 1932 y fue un referente en todo lo que respecta al cine español de esa época hasta que cerraron los estudios el 11 de noviembre de 1966. Su presidente honorario fue Jacinto Benavente y como vicepresidentes ejercieron los hermanos Álvarez Quintero.

Bibliografía

ARNICHES, C., 1916. *El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez*, Madrid, Imp. R. Velasco.

---,1917. *Del Madrid castizo. Sainetes rápidos*, Madrid, Imp. R. Velasco.

HUERTA CALVO, J., 1994. "En la prehistoria del Madrid castizo", en J.A. Ríos Carratalá (coord. por), *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 151-161.

IRIARTE, T. D., 1779. *La música: poema. Madrid*, Madrid, Imprenta Real de La Gazeta.

LÓPEZ SILVA, J. y FERNÁNDEZ SHAW, G. 1900?. *La Revoltosa*. Biblioteca Teatral, XV, n. 84.

PELLETIERI, O., 2008. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna.

PODESTÁ, J., 2003. *Medio siglo de farandula: memorias.* Buenos Aires, Galerna.

VACAREZZA, A., 1929. "El conventillo de la Paloma", Buenos Aires, *La Escena*, 8, n. 585.

---, 1932. "La comparsa se despide", Buenos Aires, *La Escena*, 15, n. 737.

---, 1944. *Cantos de la vida y de la tierra*, Buenos Aires, Juvencia.

YOLANDA CLEMENTE SAN ROMÁN
Y ISABEL DÍEZ MÉNGUEZ
Universidad Complutense de Madrid

El sainete criollo en las bibliotecas de Madrid: aproximación a un catálogo bibliográfico descriptivo

Introducción

El tema de este trabajo es una modalidad literaria que tuvo una amplia difusión en los círculos teatrales rioplatenses durante los primeros decenios del siglo XX: el sainete. A través del mismo se tratará de mostrar qué presencia tiene éste dentro de las colecciones bibliográficas de las bibliotecas matritenses. Por este motivo, el punto de partida de esta investigación ha sido una delimitación del objeto de estudio mediante varios criterios:

a. La materia: literatura y, dentro de ella, un género literario, el teatro, si bien, en éste ha interesado un producto que pertenece al conocido como género chico: el sainete criollo, una pieza dramática de carácter jocoso que reproduce la vida de los conventillos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

b. El ámbito geográfico: se ha ceñido a las piezas cuya autoría se debe a escritores que nacieron y desarrollaron su carrera en el espacio geográfico del Rio de la Plata, es decir, dramaturgos argentinos, uruguayos y paraguayos principalmente, aunque sin descartar a aquellos extranjeros –españoles, italianos o franceses– que vivieron en Argentina, Uruguay o Paraguay, y que colaboraron con los oriundos de estos países en la redacción de los textos.

c. El tipo de fuentes bibliográficas: se han recogido fuentes primarias de la literatura, esto es, los sainetes salidos de la pluma de aquellos autores, además de fuentes generales especializadas en este género, antologías y colecciones que contengan este tipo de piezas. Sin embargo, se han descartado las fuentes secundarias de la literatura, es decir, los estudios sobre el género, las obras y sus creadores.

d. El lugar de localización: se han tenido en cuenta tan sólo aquellas que están ubicadas en bibliotecas de la Comunidad de Madrid: Biblioteca Nacional, bibliotecas universitarias y aquellas que pertenecen a instituciones científicas, entre otras.

El objetivo principal de este estudio ha sido la elaboración de un catálogo bibliográfico descriptivo en el que se han reunido todas las piezas sainetísticas que están conservadas en bibliotecas madrileñas. En éste han tenido cabida los materiales bibliográficos sea cual sea su forma de trans-

misión, esto es, tanto si aparecen de forma manuscrita como impresa. Además, se han incluido diversas tipologías de edición: antologías y colecciones de este género, las obras completas de un escritor en las que aparecen sainetes, sus obras selectas –las ediciones conjuntas de dos o más sainetes, o las de éstos con otro tipo de producto teatral como comedias, dramas, romances teatralizados, vodeviles, juguetes cómicos y revistas musicales–, y las piezas editadas de forma unitaria.

Otro de los objetivos ha sido la realización de un estudio cuantitativo-cualitativo sobre quiénes y cuántos fueron sus autores, cuántas piezas escribieron, dónde y cuándo se publicaron, a través de que medio se difundieron, dónde fueron estrenadas, qué dramaturgos colaboraron en su redacción, qué maestros les pusieron música, cuál es el numero de ejemplares localizados, en qué bibliotecas se encuentran conservados y en cuáles de ellas tienen una mayor representatividad.

Elaboración del catálogo

Para llevar a esta labor, se ha empleado el método de investigación bibliográfica que está conformado por varias fases: la búsqueda de información, la identificación, la descripción, la clasificación y ordenación de los materiales bibliográficos dentro del catálogo.

Previa a la primera fase, se ha planteado el estado de la cuestión, es decir, qué tipo de trabajos bibliográficos y no bibliográficos se han realizado sobre este tema u otros que guarden relación con él. En este sentido, se han intentado localizar bibliografías especializadas en teatro hispanoamericano, en teatro rioplatense y sobre este género; biobibliografías colectivas o individuales de dramaturgos argentinos, paraguayos y uruguayos; y catálogos parciales de bibliotecas en bibliotecas españolas y extranjeras sobre el género criollo o sobre escritores del mismo. Además, con el fin de conocer los nombres de los dramaturgos dedicados a este género, así como cuáles fueron sus obras, se ha realizado una consulta de diversas fuentes de información: obras de referencia especializadas en teatro hispanoamericano –diccionarios, enciclopedias y manuales (Cortés, 2003; Pellettieri, 2000; Zayas de Lima, 2006)–, colecciones de textos (Gutierrez, 1986) y antologías teatrales (Marco, 1976) y monografías sobre el tema en cuestión (Dubatti, 2012; Marco, 1974; Pellettieri, 2008).

La búsqueda de información ha consistido, en un primer momento, en una consulta de los catálogos generales en línea de varias bibliotecas: Catálogo General de la Biblioteca Nacional de Madrid, Ariadna[1]; el Catálogo General de las Bibliotecas de la Universidad Complutense, Cisne[2]; y el catálogo general de la Biblioteca Hispánica del AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), que está contenido dentro de Cisne.

En todos los casos se ha realizado una búsqueda avanzada, acotada por dos campos: el nombre del autor y el título, poniendo en éste último el término ‘sainete’. Además, en el catálogo de la Biblioteca Nacional, se ha realizado una segunda búsqueda por el título de las publicaciones periódicas en las que se editaron estas piezas, hecho que ha permitido hacer un vaciado completo de estas revistas.

[1] Biblioteca Nacional de España, 1997–, *Catálogo General Ariadna*, Madrid: Biblioteca Nacional. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat> (Octubre 2018–Febrero 2019).

[2] Universidad Complutense. Biblioteca, 2000– , *Catálogo Cisne*, Madrid: Universidad Complutense. <https://biblioteca.ucm.es/cisne> (Octubre 2018–Febrero 2019).

El resultado de esta consulta ha llevado a reunir un total de 478 registros bibliográficos.

En una segunda fase se ha llevado a cabo una identificación de cada una de las obras. Ésta ha consistido en una revisión de los ejemplares *de visu*, lo que ha permitido una autentificación de los datos bibliográficos que dan identidad a cada edición y a cada manuscrito: su autor, su título, la datación –en caso de las obras inéditas–, los datos de publicación, la extensión y el nombre y numero de la colección.

Los resultados de esta identificación se han expresado en una descripción bibliográfica para la que se ha empleado un modelo sintético que contiene los datos mínimos:

a. En el caso de los manuscritos se ha consignado el nombre del autor principal, el título en cursiva, el nombre de los coautores –en caso de haberlos–, el nombre del autor de la música, la datación, la paginación y el tamaño en cm. Además se ha incluido un área de notas con informaciones relativas al tipo y forma del manuscrito, la fuente de adquisición, el nombre del teatro y la fecha del estreno y el de la Compañía teatral que lo representó.

b. Para las ediciones se han anotado los datos relativos al nombre del autor, el título de la pieza, el nombre de los coautores, el nombre de autor de la música, los datos de publicación –lugar, editorial y año–, la extensión, el nombre de la imprenta, el nombre de la colección y /o serie y su número.

Tanto en un modelo como en otro se aporta la localización de los ejemplares, indicando el nombre de la ciudad, seguido de los nombres abreviados de las bibliotecas y las signaturas topográficas de cada ejemplar. Además, en el caso de las antologías y colecciones, en el área de notas se incluye una relación del contenido –título del sainete y nombre de su autor–.

> VACAREZZA, Alberto.
> *La gente guapa: sainete en un acto y tres cuadros, en prosa*. Música del maestro Francisco Payá. S.XX. 59 h; 23 x 18 cm.
> Estrenado en el Teatro Argentino de Buenos Aires, el 4 de mayo de 1915, por la Compañía de Florencio Parravicini – Texto mecanografiado – Canciones de la obra, manuscritas (h. 49-59) – Fuente de adquisiciones: Compra Librería de Antaño Buenos Aires 1995.
> MADRID. *Bª Nacional* MSS/23016/2
> Tabla 1: Registro bibliográfico de una pieza manuscrita.

> VACAREZZA, Alberto.
> *El conventillo del gavilán: (inversión de "El conventillo de la paloma"): sainete en un acto y tres cuadros*. Buenos Aires: La Escena, 1931. [Tall. Graf. Suramericanos]. [24] p. (La Escena; año 14, n. 682).
> MADRID. *Bª Hispánica AECID* 2B-52121; *Bª Nacional* 1/239433.
> Tabla 2: Registro bibliográfico de una pieza impresa.

Las referencias bibliográficas se han distribuido, dentro del catálogo, en dos grupos:

a. Colecciones y antologías. Aquí, la ordenación de los registros ha sido alfabética por títulos.

b. Autores, ordenados alfabéticamente por sus apellidos.

Las noticias relativas a cada escritor contienen dos tipos de informaciones:

a. una biográfica: en la que se han indicado los datos relativos al lugar y fecha de nacimiento y muerte de cada uno de ellos, además de su estado y profesión.

b. una bibliográfica: en la que se han clasificado los registros en dos grandes bloques: manuscritos y ediciones. Dentro de éstas, se distingue entre obras completas, obras selectas y piezas sueltas. En ambos bloques, la ordenación de las fichas se ha hecho alfabéticamente por títulos.

Vacarezza, Alberto
(Almagro, Buenos Aires, 1886-id., 1959)
Dramaturgo, letrista de tango y poeta argentino. Máximo exponente del sainete porteño. Amigo de Carlos Gardel.

Manuscritos

416.
La gente guapa: sainete en un acto y tres cuadros, en prosa. Música del maestro Francisco Payá . S.XX. 59 h.; 23 x 18 cm.
Estrenado en el Teatro Argentino de Buenos Aires, el 4 de mayo de 1915, por la Compañía de Florencio Parravicini – Texto mecanografiado – Canciones de la obra, manuscritas (h. 49-59) – Fuente de adquisiciones: Compra Librería de Antaño Buenos Aires 1995.
MADRID. *Bª Nacional* MSS/23016/2
[…]

Ediciones

Obras completas:

418.
Teatro. Edición y estudio preliminar, Osvaldo Pellettieri. [Buenos Aires]: Corregidor, cop. 1993. 1 v.
MADRID. *Bª Hispánica AECID* 1B-50657

Obras selectas:

422.
El barrio de los judíos: sainete en un acto y tres cuadros y en verso; La otra noche en los corrales: sainete en un acto, dividido en tres cuadros. [s.l.]: El Teatro Nacional, 1919. [32] p.
MADRID. *Bª Nacional* 1/239569(8).

423.
El cabo Gallardo: sainete en un acto y tres cuadros; *El fortín: zarzuela en un acto y tres cuadros*. Buenos Aires: El Teatro Nacional, 1920. [30] p.

MADRID. *Bª Nacional* 1/239571(16).

424.
El cabo Gallardo: sainete en un acto y tres cuadros; Los novios de Genoveva sainete en un acto y tres cuadros. Bambalinas, 1919. [36] p.
MADRID. *Bª Nacional* 1/237964(6).
[…]

Piezas sueltas:

430.
A mí no me hablen de penas: *sainete en un acto y tres cuadros*. Buenos Aires: La Escena, 1927. [Tall. Graf. de David Gurfinkel]. [20] p. (La escena ; n. 450).
MADRID. *Bª Hispánica AECID* 2B-52064; *Bª Nacional* 1/239207.

431.
El arroyo Maldonado: sainete en un acto y dos cuadros. Original de C.M. Pacheco y Alberto Vacarezza. Buenos Aires El Entreacto, 1922. 23 p. (El entreacto ; año 1, n. 11).
MADRID. *Bª Nacional* 1/238721
[…]
Tabla 3: Ejemplo de la clasificación de los registros.

Resultados y conclusiones

Aunque la elaboración de este catálogo se encuentra todavía en curso, no obstante se pueden aportar los siguientes resultados y conclusiones:

a. El total de referencias bibliográficas que conforman el inventario asciende a cuatrocientas setenta y ocho. De éstas, treinta y cuatro corresponden a obras manuscritas y cuatrocientas cuarenta y cuatro a ediciones.

b. Se han reunido ciento cinco nombres de dramaturgos y trescientos noventa y seis títulos de sainetes, de los que treinta corresponden a obras manuscritas y trescientos sesenta y seis a piezas publicadas.

c. La mayoría de los autores son escritores nacidos en Argentina (el 95%). Sin embargo, también aparecen nombres de uruguayos como los de Edmundo Bianchi o Carlos Mauricio Pacheco, además de los de dramaturgos europeos afincados o nacionalizados en Argentina como el del genovés Julio C. Traversa, el del gaditano Juan Villalba o el de Alberto Novión, oriundo de Bayona. Dentro de este elenco, la autoría es, casi en su totalidad, masculina sin bien hay una escritora argentina Alcira Chaves de Vila Bravo cuyo sainete, *Las novedades del tío*, fue publicado en la revista *Bambalinas*, en 1922, año 5, nº 221.

d. El 90% de las de los sainetes localizados están editados en semanarios teatrales de Buenos Aires a lo largo de más de 30 años. Su cifra asciende a catorce títulos entre los que

se encuentran: *El Entreacto; Luminarias; El Teatro Porteño, Argentores, La Novela Cómica Porteña, El Teatro Nacional*[3], *Bambalinas*[4] y *La Escena: revista teatral*[5]. De todos los títulos suscritos, los más destacados, al contener un mayor número de piezas datadas entre 1919 y 1933, son *Bambalinas* y *La Escena*. En un tercer lugar aparece *El Teatro Nacional* en donde las obras se circunscriben al periodo de 1910 a 1931. En referencia a *Bambalinas*, en ella ven la luz, en 1919, el sainete de Alberto Vacarezza *El cabo Gallardo*[6], el de José Antonio Saldías *El compañero de pieza*[7] y *Los disfrazados*[8] de Carlos Mauricio Pacheco. Además, en los números 749 y 755 de esta misma revista, que se editan en el año 1933, aparecen *A´festa de Sant´Angela* de Julio C. Traversa y *La Cumparsita* de Ivo Pelay.

Por su parte, en *La Escena*, en ese mismo año, números 778 y 786 respectivamente, se publican *El padre Mediasuela* de Federico Mertens y *Yo quiero ser maffiosso* de Luis Rodríguez Acasuso y Antonio Botta[9]. En *El Teatro Nacional*, por su parte, destacan varias coediciones, fechadas entre 1919 y 1920, de *El barrio de los judíos* y *La otra noche en los corrales* de Alberto Vacarezza.

e. El periodo cronológico de edición en que se enmarcan los sainetes abarca de 1910 a 1945. El más temprano corresponde a la obrita de Francisco E. Collazo y José González Castillo *Al campo de mayo: sainete lírico-dramático en un acto y tres cuadros*, que apareció en la revista *El Teatro Nacional*, volumen 5, en el año 1910[10]. El más tardío, en cuanto a fecha de impresión se refiere, es una de las múltiples ediciones de *El conventillo de la Paloma*, de Alberto Vacarezza, que está recogido en el número 29 de *Luminarias* de 1945.

f. Todas las piezas manuscritas están mecanografiadas por una sola cara. En su descripción se ha indicado dónde fueron adquiridas, siendo la mayoría de ellas en la Librería Antaño de Buenos Aires en 1995. También se conoce dónde fueron estrenadas, en qué fecha y cuál fue la Compañía teatral que las puso en escena por primera vez. En este sentido, son varios

---

[3] Ésta fue fundada en 1910. Para más información sobre todas estas revistas vid. Mazziotti, N., 1985, "El auge de las revistas teatrales argentinas en 1910-1934", *Cuadernos hispanoamericanos*, 425, pp. 73-88.

[4] *Bambalinas: revista teatral*, apareció en Buenos Aires en marzo de 1918. Durante dieciséis años, fue el medio difusor de todo tipo de piezas teatrales, dando relevancia a los autores frente a los actores. Su fundación se debió a diversos dramaturgos entre los que figura Federico Mertens, que la dirigió a lo largo de sus primeros cien números. Su periodicidad fue, en un principio, quincenal y, posteriormente, semanal. Se publicaron más de 700 números hasta 1934, año de su finalización. Se vendió al precio de 20 centavos. Sus páginas salieron de la Imprenta de los Hermanos Ferrari. Cfr. Pellettieri, 2002: 92; Mazziotti, 1985: 82-87.

[5] *La Escena* fue, junto con *Bambalinas*, una de las revistas de mayor tirada. Se publicó entre 1918 y 1933, con una periodicidad semanal y alcanzó la cifra de los 795 números. En sus portadas aparecían fotografías de actores, escritores y de representaciones teatrales. Se estampó en el Taller Gráfico de David Gurfinkel hasta mediados de la década de los años veinte y, posteriormente, durante los años treinta en los Talleres Gráficos Suramericanos. Cfr. Mazziotti, 1985: 78-82.

[6] Fue publicado junto con *Los novios de Genoveva: sainete en un acto y tres cuadros*, del mismo autor, en el número 24 de esta revista. Los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional tienen como signaturas 1/237964(6) y DGMICRO/66216(6).

[7] Se publicó junto a *La cortada: sainete en un acto, dos cuadros e intermedio*, del mismo autor, en el número 6 de *Bambalibas*. Corresponde al ejemplar de la Bª Nacional de Madrid 1/237965(4).

[8] Aparece con *Tangos, tongos y tungos: pieza en un acto y tres cuadro* en *Ibídem*, en el número 49. Ejemplar de la Bª Nacional 1/237964(10).

[9] De *El padre Mediasuela* se han encontrado dos ejemplares: uno en la biblioteca Hispánica de la AECID, signatura 2B-52143, y otro en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura1/239528. De *Yo quiero ser maffioso*, se conservan dos ejemplares. El 2B-54811 en la Bª Hispánica (AECID), y el 1/231056, en la Bª Nacional.

[10] Apareció con el subtitulo: "*sainete lírico-dramático en un acto y tres cuadros*". Fue estampado en el taller tipográfico de Francisco Hostench. Estuvo acompañado con la música de Arturo de Bassi. Los ejemplares que se han encontrado pertenecen a la Bª Nacional y tiene por signaturas 1/239563(5) y DGMICRO/67051(5).

los teatros bonaerenses mencionados: El Teatro [de la] Comedia[11], El Apolo[12], El Nacional[13], El Rivadavia[14] o El Teatro Argentino. A modo de ejemplos, fue en el Teatro Comedia de Buenos Aires donde tuvo lugar el estreno del sainete *Flor de fango o El último malevo* de Carlos Schaefer Gallo y Alberto Ballerini, el 19 de abril de 1918. Estuvo acompañado por la música del maestro Antonio de Bassi y fue representado por la Compañía Nacional Podestá-Ballerini. En el Apolo, sin embargo, tuvo lugar la primera representación de *Los cuenteros* de Carlos Mauricio Pacheco y Julio Sánchez Gardel, en 9 de noviembre de 1908, a cargo de la Compañía de José J. Podestá y con música de Enrique H. Cheli. Y en el Teatro Argentino de Buenos Aires se estrenó *Los melenudos* de Pacheco, el 19 de febrero de 1909, por parte de la Compañía Nacional de D. Florencio Parravicini. Esta pieza estuvo amenizada con música del maestro Francisco Payá.

g. El número de dramaturgos supera el centenar. Nombres como los de Alberto Vacarezza, los hermanos Discépolo (Armando y Enrique Santos), Juan Andrés Caruso, Carlos Schaefer Gallo, Nemesio Trejo, José Antonio Saldías, Federico Mertens, Robertyo Cayol, Ivo Pelay, Carlos S. Damel, Alfredo Bertonasco o Hermido Braga son los más repetidos. Es frecuente la coautoría en muchas de las piezas. Un ejemplo es el de Antonio Botta y de Hermido Braga, quienes contaron con la colaboración de otros escritores para la redacción de sus sainetes. Botta escribió en colaboración con:

i. Elías Alippi, *El cantar de los tangos*[15] y *El conventillo de las 14 provincias*[16];
ii. Américo Botta, ¡*Decí por Dios qué me has dao*[17]*;*
iii. Antonio Molinari Lopardi, *El mercado de abasto*[18] y *Se casa la Trotamundos*[19]*;*
iv. Arnaldo Malfatti, *La luna viene con fuerza*[20]*;*
v. Luis Rodríguez Acasuso, *Los muchachos de antes fumaban Avanti* [21]y *Yo quiero ser maffioso*[22].

Hermido Braga, por su parte, formó un tándem con Juan Villalba, haciendo popular el sainete turfístico que estuvo muy en boga con la década de los años 20. Ambos fueron coautores

[11] Se inauguró el 24 de abril de 1891, su dirección era Calle de las Artes (hoy Carlos Pellegrini) nº 248, entre Cuyo (hoy Sarmiento) y Cangallo (hoy Perón). Se ubicaba en el mismo terreno que antes había ocupado el colegio Rollin. Fue demolido por el trazado de la avenida 9 de julio.

[12] Se empezó a construir en 1886 por encargo de la familia Podestá. Se inauguró el 21 de marzo de 1892. Tras varios avatares, entre los que se encuentra su intento de demolición en 1958, fue adquirido por la compañía *Nuevo Teatro* en 1966. Tres años más tarde, en 1970, fue vendido a Alberto Knipis y convertido en el cine Lorange. Tuvo varios propietarios hasta que Carlos Rottemberg, lo adquirió y lo volvió a convertir en sala de espectáculos teatrales. En 2008 fue comprado por Isabel Majdalani, que impulsó su resurgimiento y lo rebautizó con su antiguo nombre. El 27 de julio de 2009 fue reinagurado

[13] Se inauguró en 17 de febrero de 1882.

[14] Fue fundado en 1872. Tuvo varios nombres: El Dorado, Goldoni (1877), Rivadavia (1893), Moderno (1907) y, finalmente, El Liceo (a partir de 1918). Se especializó en la representación de piezas del ‘género chico’: sainetes líricos y zarzuelas en un acto. Cfr. <http://teatrosdebuenosairesdelsigloxviialxxi.blogspot.com/ >(15 de mayo de 2019).

[15] En *La Escena*, 1930, 612. Ejemplar único 1/239366 en la Bª Nacional

[16] ---, 641. Ejemplares en: la Bª Hispánica (AECID) 2B-52106 y en la Bª Nacional 1/239393.

[17] En *Bambalinas*, 1930, 615. Ejemplar en la Bª Nacional, 1/238337.

[18] En *La Escena*, 1930, 630. Ejemplar único en la Bª Nacional 1/239383.

[19] ---, 1932, 753. Ejemplares en: la Bª Hispánica (AECID) 2B-54794 y en la Bª Nacional 1/239503.

[20] *Bambalinas*, 1929, 570. Ejemplares en: la Bª Hispánica AECID 2B-54275 y en la Bª Nacional 1/238292.

[21] ---, 561. Ejemplar único en la Bª Nacional 1/238283.

[22] *La Escena*, 1933, 789. Se conservan tres ejemplares: en Bª Hispánica (AECID) 2B-54811 y en la Bª Nacional 1/231056 y 1/239536.

de títulos tan reconocidos como *El bajo está de fiesta*[23], *Ensalada rusa*[24], *Palermo*[25], *La plata del gringo*[26] o *Que siga el casamiento*[27].

h. No obstante, no todos los autores tienen la misma representatividad. Dos figuras destacan tanto por la cantidad como por la calidad de sus sainetes: Alberto Vacarezza y Carlos Mauricio Pacheco. El primero está considerado el máximo representante del género. A él corresponden cuarenta y tres títulos que están repartidos en cuarenta y cuatro ediciones y dos piezas inéditas. Aunque en la mayoría de sus sainetes fueron producto de su pluma, sin embargo en algunos contó con la coautoría de Pacheco –*El arroyo Maldonado*[28]–, de Alejandro Berrutti y González Castillo –*Mañana será otro día*[29]– y de Juan Andrés Caruso –*Una vez en el boliche*[30]–. Entre sus piezas más conocidas figuran: *El conventillo de la Paloma*; *Tu cuna fue un conventillo*, *Los Escrushantes*[31], *La otra noche en los corrales*, *El barrio de los judíos o Cuando un pobre se divierte*[32]. De casi todos ellos se han hecho múltiples ediciones que se listan en el catálogo[33].

Del uruguayo Carlos Mauricio Pacheco se han recogido treinta y dos sainetes: ocho en forma manuscrita y el resto están publicados. Este dramaturgo escribió en colaboración con: Pedro E. Picó *Compra y venta*[34]; con Julio Sánchez Gardel *Los cuenteros*; con Mario Rada *La ruina de Pompeyo*[35]; con Alberto Vacarezza el ya citado *El arroyo Maldonado;* y con el español J. López Silva *Así terminó la fiesta*[36] y *Los piratas*[37]. Algunas de sus piezas más reconocidas son: *Los disfrazados*[38]*; El diablo del conventillo*[39] *y La morisqueta*[40].

---

[23] ---, 1929, 573. Ejemplar en la Bª Nacional 1/239328.

[24] ---, 1930, 619. Ejemplares en la Bª Hispánica (AECID) 2B-54751 y 2B-52102.

[25] Su título completo es*: Palermo: (competidores y montas): sainete turfista en dos actos*. Se publicó en el número 353 de *La Escena* en 1925. Ejemplares en Bª Hispánica (AECID) 2B-54636 y 2B-54635, y en Bª Nacional 1/239112. Existe también un tango del mismo nombre cuya letra se debe a Hermido Braga y Juan Villalba y la música a Enrique Delfino.

[26] *La Escena*, 1932, 73. Ejemplar en la Bª Nacional 1/239481.

[27] ---, 718. Ejemplares en la Bª Hispánica (AECID) 2B-54779 y en la Bª Nacional 1/239468.

[28] *El Entreacto*, 1922, 11. Ejemplar en la Bª Nacional 1/238721.

[29] *Bambalinas*, 1930, 627. Ejemplares localizados en la Bª Hispánica (AECID) 2B-51850 y 2B-51851y en la Bª Nacional 1/238349.

[30] *La Escena*, 1928, 508. Ejemplares en la Bª Hispánica (AECID) 2B-52074 y en la Bª Nacional 1/239265.

[31] *Nuestro Teatro*, 1913, 1.

[32] De este sainete hemos encontrado dos ediciones: una en *El Entreacto*, ca. 1922, 3, a la que corresponde un ejemplar único en la Bª Nacional 1/238713); y una segunda en *La Escena*, 1930, 652, de la que se han localizado los ejemplares en la Bª Hispánica (AECID) 2B-54759 y en la Bª Nacional 1/239404.

[33] De *El conventillo de la Paloma*, se han encontrado tres ediciones: *La Escena*, 1929, 585 (año 12, 1929); *Luminarias*, 1945, 29, y una tercera publicada en Buenos Aires, Ediciones del Carro de Tespis, imp. 1965; de *Tu cuna fué [sic] un conventillo*, existen dos: *La Escena*, 1920, 114 y *El Teatro Argentino*, 1920, 32.

[34] Pieza manuscrita con música del maestro Vidal Cibrian. Fue estrenada en el Teatro Rivadavia de Buenos Aires, el 7 de julio de 1906, por la Compañía Enrique Queirolo y Alilio Supparo. Ejemplar en la Bª Nacional MSS/23010/4.

[35] Sainete inédito con música de J. Tomasini. Su estreno fue el 14 de noviembre de 1919, en el teatro Buenos Aires, por la Compañía Muiño-Alippi. Ejemplar en la Bª Nacional MSS/23014/6.

[36] La música que acompaña al texto fue original de Francisco Payá. Se publicó en 1920, en la revista *Teatro popular*; nº 44. Se conserva un único ejemplar en la Bª Nacional 1/237576(1).

[37] *La Escena*, 1923, 251. Se han localizado ejemplares en la Bª Hispánica (AECID) 2B-52009 y en la Bª Nacional 1/239017.

[38] De *Los disfrazados*, se han encontrado tres ediciones. Una primera junto a *Tangos, tongos y tungos: pieza en un acto y tres cuadros,* publicada en *Bambalinas*, 1919, 49; una segunda publicada en Buenos Aires, por la editorial Quetzal, en 1954; y una tercera conjunta de varios sainetes titulada *Los disfrazados y otros sainetes* y editada en Buenos Aires, por la Editorial Universitaria de Buenos Aires, en 1964.

[39] Edición temprana en *El Teatro Argentino*, 1919, 4.

[40] *La Escena*, 1927, 447. Ejemplares en la Bª Hispánica AECID 2B-52062 y 2B-52063, y en la Bª Nacional 1/239204.

i. Por último, se debe indicar que algunas de estas representaciones fueron acompañadas melodías de reconocidos maestros. El nombre de estos músicos aparece en los registros bibliográficos. Entre los compositores que pusieron música a estas piezas sainetísticas se encuentran los de: Francisco Payá, Arturo y Antonio de Bassi, Henrique H. Cheli, o Antonio D. Podestá, que orquestaron sainetes de Carlos Mauricio Pacheco, Carlos Schaefer Gallo y Nemesio Trejo, entre otros.

j. El mayor número de piezas sainetísticas se han localizado en las colecciones de la Biblioteca Nacional de Madrid y de la Biblioteca Hispánica del AECID, si bien existe alguna que otra en la Biblioteca María Zambrano de la Universidad Complutense. En éstas bibliotecas se encuentran conservadas más de quinientos ejemplares.

A la vista de todos estos resultados, se puede concluir indicando que este trabajo bibliográfico no está finalizado, se trata de una labor en curso. Todavía falta explorar nuevos nombres y títulos con el fin de crear una herramienta que sirva como punto de partida para futuras investigaciones en el terreno del teatro rioplatense y, más concretamente, en el de un género considerado ‘chico’ pero que es grande y ha dado innumerables frutos.

Bibliografía

Biblioteca Nacional de España, 1997- . *Catálogo General de la Biblioteca, Ariadna*. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat> (Octubre 2018 – Febrero 2019).

Dubatti, J., 2012. *Cien años de teatro argentino: desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Editorial Biblos/Fundación OSDE.

Cortés, E. y Barrera-Marlys, M [eds], 2003. *Enciclopedia of Latin America Theather*, Westport (Connecticut)/London, Greenwood Press.

Gutierrez, E. [et al.], 1986. El *teatro Rioplatense (1886-1930)*, prólogo de Davis Viñas, selección y cronología de Jorge Lafforgue, 2ª ed., Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Marco, S., [et at.], 1974. *Teoría del género chico criollo*, Buenos aires, EUDEBA.

---, [et at.] [eds.], 1976. *Antología del género chico criollo*, Buenos Aires, EUDEBA.

Mazziotti, N., 1985. "El auge de las revistas teatrales argentinas en 1910-1934", *Cuadernos hispanoamericanos*, 425, pp. 73-90.

Pellettieri, O. [dir.], 2002. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: Vol. 2. La emancipación cultural (1884-1936)*, Buenos Aires, Galerna.

---, 2008. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna.

Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca, 2000- . *Catálogo General Cisne*. <https://biblioteca.ucm.es/cisne> (Octubre 2018 – Febrero 2019).

Zayas de Lima, P., 2006. *Diccionario de autores teatrales argentinos: 1950-2000*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro.

KARÍN CHIRINOS BRAVO
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Sátira, sincretismos y nuevas performatividades musicales: el uso del violín en la danza-drama *Tunantada*

Origen histórico del uso del violín en Perú y su apropiación en el mundo andino

Como bien es sabido la cultura en ningún momento es algo rígido ni homogéneo en una sociedad. Se presentan modificaciones y luchas en los valores y costumbres de ciertos sectores de la sociedad. Tomando como base el concepto de cultura como esencialmente semiótico propuesto por Clifford Geertz

> Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (Geertz, 2003: 19).

La cultura es entendida como un complejo de «esquemas históricamente transmitidos de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas con las cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida» (Geertz, 2003: 20), siendo por ende comprendida como un sistema semiótico complejo y dinámico que condensa y genera información a través de un conjunto de memorias heterogéneas.

En el caso del Perú, con la llegada de los españoles se trajeron e impusieron nuevas creencias, una nueva lengua y también nuevos instrumentos musicales, con melodías que eran acompañadas por las danzas cortesanas o danzas con melodías propias. Era la Iglesia quien solicitaba músicos para las catedrales que se iban construyendo en las grandes ciudades, contratando a los Chantre o maestros de catedrales. Como señala *Rolando Carrasco Segovia:*

> se sabe que el violinista milanés Roque Ceruti fue uno de los músicos más importantes de la época colonial y quien dio mucha importancia al violín,

> creando composiciones para este instrumento que –por orden clerical– se tocó en todas las parroquias construidas durante el virreinato. Fue así que tanto en la costa, sierra y luego en la selva se llega a escuchar música sacra interpretada por las orquestas de cámara (Carrasco, 2008: 2).

Esta difusión permitió también que los pobladores indígenas pudieran apropiarse del violín para ejecutar su música, principalmente porque fueron reclutados para aprender los instrumentos y adoctrinados en la fe en el proceso de 'civilizarlos'. Es por ello que el violín luego estuvo ligado a la música indígena y no a la de los señores. Solo siglos después, cuando empezaron las migraciones de los habitantes de las zonas rurales a las capitales y principalmente a Lima; se inició la interrelación con pobladores de diferentes zonas, dándose a conocer *toques de violín* con particularidades según la región de donde provenían.

De esta manera la presencia del violín ha marcado fuertemente la identidad indígena de muchos pueblos, acoplándola con el arpa, ambos instrumentos fueron designados para civilizarlos mientras que, por otro lado, la guitarra era propia de los señores y en el caso de la selva se utilizó la percusión.

Por su parte, el violín en Perú está identificado con la figura de Máximo Damián Huamaní, gran violinista peruano y uno de los principales difusores de la música tradicional ayacuchana, en especial, de la *danza de tijeras*. El maestro Máximo fue uno de los mejores amigos del escritor José María Arguedas[1]. Fue tanta la cercanía entre el escritor y el músico que Arguedas le dedicó su famoso libro *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

En el caso especial del Valle del Mántaro donde se ubica la ciudad de Jauja o Xauxa, desde 1533 los nativos del valle tuvieron que soportar la presencia de los invasores españoles, quienes se constituyeron en la clase dominante desplazando o eliminando a las autoridades inkas. En esa tierra el violín ha tomado una gran importancia para la interpretación de los *huaynos, huaylarshs, chonginadas, tunantadas, etcétera*.

Como sostiene Alejo Valenzuaela:

> Alrededor de 1870 en la zona central de Perú a los conjuntos formados por mandolinas, guitarras, charangos, violines, tinya y quenas se les llamaba 'Conjuntos'. Cada vez fueron surgiendo más conjuntos que introducían nuevos instrumentos dejando de lado otros. Así fue como el charango y la mandolina se apartaron del conjunto debido a su color o timbre un tanto chillón y agudo, tornándose poco a poco más importante la guitarra e introduciéndose el arpa. Asimismo el alejamiento del charango y la mandolina del conjunto fue motivo para que el violín y la quena tomasen un paper importante en la realización de la parte melódica. Es así como empiezan a distinguirse violinistas como Abel García, Julio Lizárraga que serán los primeros en hacer intentos de melodías a dúo Continuadores de ellos en la provincia de Jauja serán los violinistas Ambrosio Palacios, German de la Cruz, obispo de Sebastián Rojas, Daniel Rojas Chucas, Antonio Inga y Tiburcio Mallaupoma (Valenzuela, 1984: 31).

[1] Este trabajo intenta seguir la línea de estudio trazada por escritores y antropólogos de renombre como José María Arguedas y Edgardo Rivera Martínez, quienes han dedicados sus estudios a la injerencia y reelaboración de íconos musicales extranjeros en la formación de la identidad de la ciudad de Jauja.

Así el violín ha estado presente en todas las formas musicales y como máximo representante se encuentra al maestro Zenobio Dagha, quien formó la orquesta *Juventud Huancaína* antes *Lira Jaujina*, en donde él figura como el compositor de alrededor de seiscientas canciones realizadas con violín. En esta zona del centro del Perú, el violín está presente también en lo que se puede denominar 'la orquesta huanca del centro', que está conformada por arpa, violín, saxos y clarinetes. En el caso de esta orquesta, es el violín el encargado de hacer los dibujos más extraordinarios, lo que los músicos huancas llaman «los interludios de la pieza» (Valenzuela, 1984: 30).

> Por ejemplo, cuando se hace la *Mulisa* y se va a pasar al *Huayno*: termina la *Mulisa* con el categórico "chanchán" de los instrumentos de viento y el arpa, y se quedan los violines haciendo una divagación por rutas melódicas rarísimas, donde el arpa tampoco puede seguirlos porque tiene limitaciones estructurales para cambiar de acordes, mientras que los violines siguen paseándose por el éter, para luego, en el *Huayno*, encontrarse con toda la orquesta (Zamalloa, 2008: 1).

La forma en que ejecutan el violín en el mundo andino se diferencia de la forma clásica, el violinista huanca se extiende en las introducciones e intermedios de las canciones, empleando glisandos y trémolos, los ritmos en las melodías son aproximados a las semicorcheas, con ataques cortos del arco. El sonido particular que tiene este instrumento en el mundo andino está detrminado por el imaginario social, es decir por la forma de interpretar la música con el instrumento y sobre todo por la relación de éste en las diferentes danzas rituales como la Tunantada.

Raúl Romero distingue tres niveles diferentes de actividad musical en el valle del Mantaro:

> 1. Expresiones musicales que pueden ser vistas corno una continuación de modelos prehispánicos y coloniales que han resistido el cambio externo, refugiados dentro del contexto de la comunidad cerrada y del ritual;
> 2. Manifestaciones musicales que son recreaciones mestizas de tradiciones regionales desarrolladas dinámicamente por el sistema de fiestas;
> 3. Nuevos estilos musicales que se han desarrollado de los niveles anteriores que tienen a la ciudad capital de Lima como su principal centro de actuaciones y a los medios radiales y discográficos corno sus vehículos de comunicación más importantes (Romero, 1998: 13).

Según el antropólogo estos tres niveles de actividad musical en el valle del Mantaro corresponden a diferentes reacciones culturales del pueblo andino frente a la modernidad: resistencia, adaptación, y evolución.

De acuerdo a este enfoque se puede inferir que la danza-drama Tunantada y dentro de esta el uso del violín como expresión musical central se presenta como la construcción social de una cultura particular de Jauja, cuyo objetivo es revalorar su identidad y su origen y al mismo tiempo organizar el espacio social e interpretar su relación con lo foráneo e integrar la influencia extranjera a su universo cultural.

Con esta interpretación coincide Raúl Romero quien señala que:

> El cambio musical en el valle del Mantaro surge corno un proceso que reafirma

> los valores tradicionales, en lugar de convertirse en la razón de su extinción. También aparece como la única manera por la cual los elementos básicos de la tradición musical pueden atreverse a persistir en el Perú moderno. Si la cultura musical tradicional no cambiara, desaparecería sin duda alguna bajo las fuerzas del mercado moderno y de la economía nacional. En realidad, este último ha sido el caso de muchas tradiciones musicales que han resistido el cambio externo en el valle del Mantaro. El cambio musical es por lo tanto una importante estrategia a través de la cual la tradición musical puede transformar y adaptar sus formas y estilos externos a un nuevo contexto. Si las culturas musicales tradicionales deben evolucionar dentro de un contexto de modernidad –y esta parece ser una alternativa inevitable en muchas partes de los Andes peruanos– este caso es el ejemplo de un intento exitoso de adaptación cultural llevado a cabo por el campesinado andino a pesar de los procesos de homogenización y uniforrnización cultural que conlleva el capitalismo (Romero, 1998: 23).

El rol de la orquesta Lira Jaujina y en ella el violín en la performance de la danza-drama Tunantada es de una importancia suprema. Cada paso de la danza tiene una música especial, y la música es un elemento esencial del evento. El hecho de que esta música especializada sólo aparezca en este contexto, reafirma la idea de que la Tunantada es una unidad indivisible de acción y sonido.

Como reafirma Rául Romero:

> El sistema de fiestas es uno de los más importantes contextos interpretativos para la música tradicional en el valle del Mantaro. Algunas expresiones musicales específicas aparecen solamente en el complejo de la fiesta como las danzas-drama (Romero, 1998:43).

Las danzas-drama son el evento central de las fiestas en el Valle del Mantaro. Ningún otro evento festivo, tal como la misa o la procesión, puede suplantar su capacidad de expresar los más profundos sentimientos populares relacionados a una identidad e historia mestizas o puede igualar el clímax que éstas provocan. Según Raúl Romero:

> Las danzas-drama en el valle del Mantaro se caracterizan por una coreografía estructurada; por la presencia de elementos teatrales; por el rol protagónico de un danzante disfrazado y enmascarado; y por una tradición oral que provee una historia de base mítica o legendaria a la acción simbólica del evento (Romero, 1998: 48).

La danza-drama es una unidad que consiste en el movimiento coreográfico, por un lado, y el sonido musical relacionado a la acción, por el otro. En el valle del Mantaro la danza-drama siempre consiste en dos a seis secciones diferentes. Cada parte tiene su sección musical específica, independiente de las demás, cada una con su propio *tempo*, ritmo, forma y estructura. Es un ideal el que la melodía de la mayoría de las danzas del valle permanezca sin cambios año tras año. Las tonadas para otras danzas deben ser compuestas durante la víspera del día central

de la fiesta. Para esta ocasión los músicos de la orquesta o de la banda de música tienen que componer colectivamente nuevas tonadas cada año en que la fiesta es celebrada. Este ejercicio de composición, sin embargo, tiene lugar dentro de los estrictos límites de formas y estilos tradicionales debido a que los músicos, a diferencia de los danzantes, son intérpretes especializados que viajan de pueblo en pueblo, es decir de fiesta en fiesta, por lo tanto es frecuente que las mismas tonadas sean llevadas de un distrito a otro por los conjuntos instrumentales.

Son dos los grupos instrumentales fundamentales unidos a la danza-drama: la orquesta típica y la banda de música. Ambos conjuntos consisten en instrumentos europeos que tienen orígenes recientes que se remontan hasta principios de siglo. La orquesta típica incluye saxofones, clarinetes, violines y un arpa diatónica. Como señalábamos en los párrafos anteriores, el violín y el arpa fueron introducidos en los Andes durante los tiempos coloniales y sus sonidos fueron resemantizados de acuerdo a la cultura musical local tempranamente, pero los primeros saxofones y clarinetes llegaron al valle a principios del siglo XX[2] y la incorporación musical de estos últimos corresponde al uso que se les da a nivel nacional no restringiendo su participación solo en las festividades como la danza-drama la *Tunantanda*.

La danza-drama *Tunantada,* escenificando la historia

Alrededor de 1830, como una nota arrancada de una cuerda del violín italiano, nace la danza-drama Tunantada, declarada en el año 2012 Patrimonio Cultural de la Nación, siendo considerado el maestro violinista Tiburcio Mallaupoma el padre de la misma. Él en 1932 funda la orquesta, denominada 'Los líricos de Jauja' junto a Virgilio Mallaupoma, José Canchari, Miguel Rojas, Teodoro Rojas, Sabino Hinostroza, Eusebio Arenales, Hilario Torres, Canchaya y Chuto Terrazos (quenistas), y Pablo Moreno (bajista y arpista). En 1938, se afianza como 'Lira jaujina' y es invitada en 1950, al Ministerio de Educación en Lima por el entonces jefe de la sección de Folclore y Bellas Artes, el escritor José María Arguedas para grabar discos gratuitamente.

El término Tunantada deriva del vocablo español 'tunante', sinónimo de taimado o bribón. Este nombre designa a la comparsa principal que preside toda una representación escénica danzada de diversos estratos sociales y étnicos de la sociedad colonial, tamizada por la visión nativa y la distancia en el tiempo.

Otra versión sobre el origen del vocablo 'Tunantada' parece provenir de dos voces quechuas: *Tunan* que significa 'alturas' y *Anti* que significa 'autóctono', o salido de la Selva. Se considera que en la región central del Perú primero se bailó 'la Chuchada' y 'el Jergakumo' pero luego se impuso la Tunantada.

Esta danza-drama se baila en las fiestas del 20 de enero en Jauja Yauyos en el centro del Perú y se baila en honor a los santos católicos San Sebastián y San Fabián. Es una de las máximas expresiones de la cultura del valle del Mantaro, donde los tunantes representan satíricamente las diferentes clases sociales que existieron durante la época colonial. De hecho se tiende a

[2] Alejo Valenzuela afirma que en el siglo XIX el predecesor de la orquesta se llamaba conjunto, que estaba formado por *quenas*, mandolinas, guitarras, arpa, violines y una *tinya*. Comenzando el presente siglo, las *quenas*, las mandolinas y la guitarra ya habían desaparecido del conjunto y del valle del Mantaro. En la segunda década de este siglo el clarinete se incluyó en el grupo y una década después también se introdujo el saxofón, especialmente el alto y el tenor (Valenzuela, 1984: 13).

resaltar las diferencias a través de la vestimenta y la próxemica de los personajes/danzantes.

Según Pablo F. Montalvo Lavado «al parecer, la celebración de esta fiesta se remonta a los últimos días de la colonia, como una sátira y remembranza de los personajes de aquella época, como una forma de llevar a la escena real, quizás exagerando o disminuyendo un poco la verdad de la sociedad de entonces» (Montalvo, 1982: 11). Arturo Mallma Cortés refiere que

> por las investigaciones realizadas el origen de la Tunantada se encuentra en la fiesta del Jerga-Kumu. Esta danza era acompañada con tinya y quena y además cantada. La denomina Taqui-tushuy puesto que en sus letras se puede encontrar parte de la historia de los mitmas yauyos afincados en Xauxa (Mallma, 1989: 56).

Para algunos el origen de este baile se remontaría a la época inca. Los incas practicaban el desplazamiento forzado de pueblos rebeldes, desplazándolos de sus lugares de origen hacia otras zonas de la sierra o la selva del país. A este tipo de desplazados internos se les denominó en el Perú *mitimaes*. Al parecer de esa forma llegaron los indígenas de Yauyos desde las serranías de Lima, y fueron afincados en las faldas del cerro de Huancas volviéndose Huillaricos.

Según Carlos Enrique Sánchez estas danza-drama son una herencia de los desfiles dramáticos, «Los incas –como lo reseña Garcilaso de la Vega (*Comentarios reales*)– la venían practicando en el llamado Inti Raymi, que perdura hasta el día de hoy. Los *curacas*, o gobernadores de las naciones sometidas al imperio cuzqueño, desfilaban durante esta festividad frente al soberano, acompañados de su séquito. Dentro de este último estaban los encargados de mostrar las danzas, mascaradas e invenciones de cada lugar» (Sánchez, 2017: 18).

En varias crónicas que he localizado en el antiguo periódico jaujino *El Porvenir* de la primera y segunda década del siglo XX, sólo aparecen referencias a dos cuadrillas de bailantes de la danza, ambas de Jauja y una de ellas dirigida por los hermanos Suárez. El lugar donde se realizaba la festividad no está claro en estas fuentes, pero hay otras informaciones, sobre todo de carácter oral, que señalan que ésta se desarrollaba en ciertos puntos de la ciudad, por ejemplo la antigua plazuela de Santa Isabel, hoy La Libertad. Las páginas de *El Porvenir*, también muestran que la Tunantada era una fiesta secundaria o accesoria del 'Jalapato', que era el principal atractivo y celebración del momento. También se dice en *El Porvenir* que el origen de la Tunantada ha sido manifestado de generación en generación por tradición oral: nace en Huaripampa, ya que fue el primer distrito creado de Jauja, y es donde los pobladores vieron al Virrey Toledo, que llega con toda su gente, acompañado de un negociante argentino, al compás de guitarras, y es ese momento que los pobladores huaripampinos trataron de imitar a estos personajes, como una burla y una sátira.

Según narra el diario *El Porvenir*

> «El 29 de septiembre de 1570, por la gestión de Jerónimo de Silva se nombra la Villa de San Miguel de Huaripampa y el 16 de noviembre de 1864 es ratificado como distrito de acuerdo a Ley, dado por el General Juan Antonio Pezet, el primer distrito de Jauja, teniendo como anexos a muchos pueblos, Parco, Pachacayo, Paccha, Muquiyauyo, etc. Posteriormente, los españoles fundan una aldea en "Villabario" de Yauyos, construyen una capilla para venerar a San Sebastián, y desde entonces cada 20 de enero se realizan festejos en honor a su

> patrón, destacándose entre las más importantes estampas *La Tunantada*» (El Porvenir, 1918).

La Tunantada, en la definición de Edgar Caro «es un baile mestizo originario de Jauja que adopta su forma distintiva a inicios de la República, cuando la añoranza de un pasado colonial de bienestar y relativa convivencia pacífica entre las etnias originarias (*xauxa*, amazónicas, andinas, españoles y mestizos) impulsó las expresiones sincréticas» (Caro, 2005). Con el pasar del tiempo y debido a los cambios a nivel económico surgidos en el Valle del Mantro se fueron integrando al baile nuevos personajes.

De hecho a inicio del siglo XX el Valle del Mantaro en los Andes centrales peruanos sobrellevó los efectos de la urbanización y la modernización. La región se vio atravesada por un proceso intenso de integración económica al contexto nacional, pero este proceso no originó un deterioro cultural. Al contrario, algunos aspectos claves de su cultura tradicional –como el sistema de fiestas, por ejemplo– experimentaron un inesperado surgimiento y revitalización, causando como resultado la aparición y el crecimiento de numerosos grupos musicales y de danzas en cada pueblo de la región (Romero, 1993: 22). De esta manera, durante el siglo XX esta danza-drama tiene un mayor impulso que se nutre de los instrumentos musicales foráneos resemantizados en un proceso que reafirma los valores tradicionales, en lugar de convertirse en la razón de su extinción como explica Raul Romero:

> Las causas para estas peculiares y variadas respuestas de resistencia cultural en el Perú central, se deben encontrar no solamente en el nivel de la música en sí misma sino también en la particular evolución social y económica del campesinado del valle y en la manera específica en que la región se articula dentro del contexto nacional. Como resultado, los habitantes del valle desarrollaron una mentalidad que les permitió no solamente mantener con orgullo los valores tradicionales y su identidad cultural –a pesar de las nuevas fuerzas del cambio– sino también desarrollarlos y difundirlos usando los mismos elementos introducidos por el mundo urbano El cambio musical es por lo tanto una importante estrategia a través de la cual la tradición musical puede transformar y adaptar sus formas y estilos externos a un nuevo contexto. Si las culturas musicales tradicionales deben evolucionar dentro de un contexto de modernidad –y esta parece ser una alternativa inevitable en muchas partes de los Andes peruanos– este caso es el ejemplo de un intento exitoso de adaptación cultural llevado a cabo por el campesinado andino a pesar de los procesos de hornogenización y uniforrnización cultural que conlleva el capitalismo (Romero, 1993: 23).

Esta danza-drama popular constituye un esfuerzo colectivo mnemotécnico por conservar la hermenéutica local (en paralelo a la historiografía oficial), ante una de las experiencias históricas más traumáticas para el Perú, como fue la conquista y sus consecuencias sociales preexsistentes. En ésta, se enfatiza la participación activa de pobladores abyectos, anónimos al usar máscaras. Este desfile alegórico no es sólo carnavalesco, es además un mecanismo estético de afirmación de identidad y, al mismo tiempo, de posibilidades de inclusión social de lo híbrido

que habría que celebrar. De acuerdo a Beatriz Rizk, la tensión entre la globalización y la singularidad local, en especial la de América Latina,

> ha producido discursos que si, por un lado, han señalado lo tendencial y contradictorio de toda identidad dada por hecha, por otro, se ha ido insertando una cultura 'otra', con símbolos y modelos que vienen de afuera, con que se ha tensionado lo propio, pues es obvio que las utopías cotidianas ya no se forjan en el espacio geopolítico tradicional ni en sus respectivas identidades culturales (Risk, 2015: 34).

Coreografía y vestimenta

En la Tunantada si bien es cierto que no existe un patrón o una estructura planificada, en el sentido estricto de los términos, sí podemos hablar de estilos coreográficos o 'formas de bailar', que dentro de la estructura general del baile identifican a cada personaje de la Tunantada. Entre los personajes destacan el Chuto y el Huatrila. Fernando A. Franco indica que: «Los Chutas o Huatrilas son los bufos del conjunto. Disfrazados con pantalón corto de jerga o cordellate, camisa de confección corriente, chaleco también simple y máscara de badana con facciones toscas y sombrero de alón o birrete» (Franco, 1982: 16). Esta danza-drama es grupal y escenifica la convivencia armónica respetando las diferencias mediante cuadrillas que, en un conjunto tunantero, dan diferentes pasos al ritmo de una sola melodía, pues cada bailarín es un artista que realiza su presentación con un original estilo propio al mismo tiempo que los demás. Durante los cinco días que dura este desfile carnavalesco, los nativos imitan a los españoles, con máscaras de malla de alambre, con ojos, bigotes y tez blanca pintada. Algunos llevan un bastón de mando y pantalones a la rodilla, como si fueran españoles de pura cepa.

La música inicialmente empieza con sonidos de violines. Esta danza corresponde a un género particularmente importante de las danzas andinas que representan tipos humanos conocidos en el pasado y, que desde esta perspectiva, puede verse como una revisión de la historia vivida por el poblador regional, manifestación que marca además una frontera frente a las presencias externas reinterpretadas por la población nativa.

Esta línea de interpretación se apoya también en los estudios de Alex Huerta quien aborda la dramatización de la conquista y la legitimación de lo 'normal' desde el aspecto lúdico de los actores y el público, sosteniendo que

> el humor que traslucen algunos personajes cómicos, el uso del quechua y la forma en que se pone en escena el "encuentro", donde se reconcilia temporalmente a los grupos de oposición histórica, en un corpus integrado, al invertir el orden, lo afirman por oposición y nos regalan así un panorama metafórico de aquello que aceptamos o no como normal. Pero también nos revelan lo absurda que puede ser la realidad y la ambigüedad en la que muchas relaciones se desarrollan (Huerta, 2001: 329).

Algunas de las características de las figuras de la Tunantada descritas por la Dirección Regional de Turismo (2010) son:

1. *Príncipe*. Español (llamado también Tunante y Chapetón), representa al hispano, se distingue por su elegancia y prosa altiva, ejecuta su baile con galanura y finura.
2. *Kutuncha*. Dama originaria de la nobleza *xauxa wanka*, ostenta riqueza y poderío, su baile es fino, con mucha gracia y sentimiento, hace suaves movimientos de cadera.
3. *Jaujina*. Mestiza, producto de la singular unión del español y la originaria de la nobleza, su baile es muy delicado, alegre y elegante.
4. *Argentino*. Comerciante del virreinato del Perú con el Río de la Plata, que en su tránsito obligatoriamente pasaba por Jauja. Representa a la clase media y baja. Sus atuendos son la vestimenta necesaria para afrontar las inclemencias del tiempo en sus largas travesías. Se desplaza constantemente por los costados de la cuadrilla, desde la vanguardia hasta entre la Directiva y los Chapetones. Su función principal es hacer campo entre el público para el mejor desplazamiento de la cuadrilla, su talla alta y forma recia de su actitud, intimidan al espectador que retrocede para no ser pisado por sus impresionantes botas, o rasgados por las espuelas roncadoras que llevan en ellas. Habla con fuerte acento porteño: 'Cuidado, ché', 'Me voy a Río de la Plata', 'Ché, vos, pasame el vino'.
5. *Chuto*. Originario *xauxa*, es el *hatun runa*, su baile es muy refinado, ágil, y elegante, al mismo tiempo que es juguetón y burlón, el Chuto decente representa al curaca noble o al mestizo jaujino, al originario exitoso, su baile es ágil y elegante, es el más inquieto y jocoso.
6. *Boliviano o Jamille*. Mestizo sureño de la zona de aimara, sucesor de los famosos kallawayas o herbolarios prehispánicos, oriundos de la zona circunlacustre boliviana. En la Colonia y República, se desplazaban por todos los confines del virreinato ofreciendo en las ferias sus medicinas, su trabajo lo relacionaba con las clases media y alta de quienes recibía mejores tratos. Su ubicación en la cuadrilla esta entre las Jaujinas y los Chutos, desplazándose hacia delante y atrás sin llegar donde los Tunantes. Su función es colaborar en la apertura de espacio entre el público para el avance de la cuadrilla, haciendo aspirar sus polvos y esencias repelentes (ají, amoniaco) al espectador descuidado; diciéndole: '*Jati joti*', '*Musquiri musquiri*', '*Sonjo nanaypa*' (para el dolor del corazón), '*huasa nanaypa*' (para el dolor de espalda).
7. *Indio*. Natural de la etnía Xauxa Wanka, integrante de la clase baja, dedicado a la agricultura y el pastoreo. Su baile es refinado y elegante. Por su condición, su ubicación en la cuadrilla es detrás de la orquesta, donde realiza un hermoso espectáculo. Este personaje es mejor representado si el bailarín habla correctamente el quechua xauxa.
8. *María Pichana (Escoba)*. Personificada mayormente por varones. Es la parodia de una joven pudiente dominante sobre su marido, de condición económica modesta; forman pareja de bailarines de avanzada edad en la época colonial. La vieja encarna al personaje en sí; es la mujer de la vida alegre pero con sapiencia jurídica y mucha persuasión, barre con todo y con todos (María la Pícara y Elocuente). El viejo se adecúa a las ocurrencias y arrastre de su vieja. La pareja baila por los costados de la cuadrilla, cogidos del brazo, de adelante para atrás o viceversa, llegando hasta el costado de las Wankas. Su función es deleitar al público con sus bromas y singular baile.

Los personajes representativos de la Tunantada se expresan con léxico variado y con propio sentido de acuerdo a la cultura y el contexto de proveniencia. El léxico del *Español o Príncipe*, soberbio y poderoso, es altivo y desaforado, caricaturizando las relaciones seculares de los españoles hacia los autóctonos del lugar, apropiándose de sus riquezas y tratando como objetos a las mujeres. El léxico de la *Kutuncha* expresa vanidad y orgullo, porque son mujeres adineradas. Además, son las mujeres de los españoles. El léxico de la *Jaujina* emana una actitud de elegancia y orgullo por ser las mestizas hacendadas de la zona, además de ser las compañeras de los españoles al igual que las *Kutunchas*. El léxico del *Argentino o Tucumano* es el del arrieraje, conduciendo mulas de carga traídas al Perú a venderlas, las expresiones que usan son de comerciantes y dan voces de mando hacia sus sirvientes. El léxico del *Chuto* se caracteriza por ser locuaz y pícaro, burlón y coqueto, son quienes más hablan en la fiesta tunantera, los más sociables, amistosos y galanes, por lo que tiene mayor cantidad de expresiones. El léxico del *Jamille o Boliviano* es el de un típico curandero naturista, dedicado a la venta de hierbas medicinales para curar todo tipo de mal. El léxico del *Indio* expresa lamento y sumisión, debido a su posición social y avanzada edad, este personaje baila al final de la cuadrilla y tiene uno de los vestuarios más sencillos de ella, pero realiza una performance envidiable. El léxico de *María Pichana* expresa sarcasmo y sátira; por ser varones disfrazados, cumplen la función de divertir al público con sus ocurrencias.

Los discursos se comparten y se dan simultáneamente dando un mensaje claro para quienes viven la celebración anual como una dramatización esperada para liberar el espíritu de las tensiones atávicas, cada personaje se caracteriza por expresarse con un sentido diferente, identificándose con la porción de realidad asignada por el guión festivo, mientras que se percibe en ese mensaje la intencionalidad colectiva de conjurar la imaginación para darle sentido a la vida cotidiana; por ejemplo, el *Chapetón* se caracteriza por su poderío, la prepotencia e insolencia; la *Kutuncha*, por su fineza y presunción de riquezas; la *Jaujina*, por su delicadeza y vanidad; el *Argentino*, por su imposición y autoridad; el *Chuto*, personifica al criollo, y que utiliza la burla, pretensión y jocosidad en su expresión verbal. por su jocosidad, burla y pretensión; el *Boliviano*, por su alegría y dotes de negociante; el *Indio*, por su humildad, temor y sumisión y *María Pichana*, por su sinceridad y franqueza (Hidalgo Bravo y Ceras Pino, 2019: 74-78).

La vestimen también corrobora el origen de cada uno de los personajes así el uso de shucuys por los chutos llega más al alma andina. Las botas usadas por otros personajes recuerdan la prepotencia, la brusquedad y reflejan un cierto aire de intolerancia, de rudeza, de tosquedad coreográfica. El zapateo del shucuy del Chuto pareciera que nos transportara miles de años atrás, a los sentimientos, por un pasado hermoso y glorioso que los shucuy están llorando mientras dibujan en el suelo toda la historia de los Yauyos.

La actitud para con el público que asiste a la fiesta demuestra las diferencias más importantes, aparte de la vestimenta y la coreografía, mientras los príncipes, wankas y jaujinas bailan entre ellos solo un personaje de la Tunantada: el Chuto (mestizo educado) interactúa con el público asistente. El Huatrila, por ser abogado, catedrático, bancario, comerciante, etc. posee una relativa 'tranquilidad' económica que se refleja tanto en su comportamiento, como en la seguridad y el aplomo de su personalidad; posee facilidad de palabra y está acostumbrado al trato directo con diferentes tipos de personas. Por lo mismo, su palabra o sus expresiones, en general de carácter mordaz, burlón o de crítica, son dichas sin ningún reparo ni temor. Este personaje habla con fluidez el shausha-huanka que el 'común' conoce como dialecto xauxa y

se reúne con los Chonguinos, Chupaquinas, Jamilles y 'paisanos' y sin ningún temor pide que le inviten cerveza o cualquier otro 'trago'. Sus sátiras y burlas las acompaña con algún chiste o anécdota. Sus bromas, críticas y comentarios siempre van dirigidos a alguna autoridad, congresista o personaje importante de la ciudad y sus pantomimas son las delicias de niños y adultos.

El Chuto no pudo surgir de la nada, ni fue el resultado de una súbita inspiración, el pueblo crea sus paradigmas y sus representantes, forja un modelo que es la esencia de su pensamiento, de sus sueños y de sus vicisitudes, crea al personaje porque necesita que sus anhelos colectivos sean representados individualmente, para que puedan convertirse en realidad. El Chuto, nos dice Pablo Montalvo, es el «fiel representante del hombre aborigen, con su vestimenta autóctona presentado como víctima del capricho de los wiracochas, hacendados y terratenientes» (Montalvo, 1982: 11-12).

El Chuto representa o está identificado como personaje del pueblo, el runa, el mestizo, él es quien se encarga de abrir el campo para que *chonguinos* o *tunantes* puedan danzar con comodidad. Este rol de romper los cercos, abrir senderos o proyectar un espacio, es crucial para comprender el sentido transgresor de la Tunantada, pues detrás de ellos no hay sujetos arquetípicamente hegemónicos. Por el contrario es un sujeto híbrido. Ellos abren un espacio para que lo llene la fantasía, la risa, la parodia, un espacio en el que lo fundamental es la mirada del espectador que acude no para observar la conservación de la tradición, sino para celebrar la inclusión de los nuevos sujetos representados y reírse, burlarse o identificarse con ellos.

Si bien los que danzan como *chutos* pueden ser numerosos, su posición siempre es periférica en los laterales ubicación que comparten con los personajes recientemente incorporados. El lugar central corresponde a los personajes femeninos y, por supuesto, a los *tunantes*. Este mecanismo de inclusión y reconocimiento tiene que ver con facultar al otro para que pueda vestir los rasgos de identidad de la agrupación cultural, con sus logos o distintivos.

Considerando la propuesta de Miguel León Portilla, quien recoge las relaciones orales, escriturales y pictográficas a las que habría que sumar las performativas de los vencidos (*Visión de los vencidos*). Los sujetos subalternizados por la maquinaria colonial pasaron por un largo proceso de reapropiación de los códigos culturales del dominante, para reasumir su resistente existencia y su condición disidente. Entre los códigos de los que se apropiaron están los instrumentos musicales de cuerda, vestir polleras y trajes a la usanza española y, sobre todo, negociar su participación en el desfile o corso alegórico (en sus especificidades coloniales: carnavalesco y heterogéneo). Esta adopción les permitió, incluso en el periodo de instalación de los criollos republicanos –y aún lo hace en las esferas de decisión política–, crear un espacio celebratorio de representación y reconocimiento de nuevos grupos sociales, nuevos sucesos, nuevos saberes, etc. (León, 1989:4).

Hace muchos años atrás Levi-Strauss (1962: 115) habló sobre el rol del arte como el pensamiento salvaje de nuestro tiempo, voces a la que se les permite ocasionalmente hablar en un nivel simbólico, como representantes del dominio del arte, donde sus cualidades exóticas puedan ser admiradas. Sin embargo la posición de un objeto colonializado no puede ser mejorada por su cambio al *status* de un objeto colonializante, es decir, por subordinarle otros objetos o enfatizar la excelencia de sus cualidades inherentes. La única solución real sería la disolución de la relación de significación de subordinante/subordinado, o dominante/dominado. En efecto, cada acto semiótico, al mismo tiempo que identifica, delimita y fija la relación del significante/significado, incluye en sí mismo la relación dominante/dominado. Saber esto nos

ayuda a atisbar en los mecanismos ocultos de poder de estos discursos no-verbales. De acuerdo a las bases tradicionales de la semiótica, el rito es una práctica semiótica basada en la creencia, por la cual un enunciador objetiva un objeto (enunciado) hacia un enunciatario. Un pacto metasemiótico «del cual no podemos garantizar su legitimidad» (Courtés, 1997: 442). En ese sentido la interpretación de la Tunantada se articula en el sistema cultural de la sociedad jaujina como una fiesta sumamente compleja que involucra desde la representación del baile, la transformación con la máscara, las diversas formas de resistencia cultural presentes en la música que ejecutan las Orquestas típicas, hasta los debates por la búsqueda de una autenticidad en la ejecución de la danza, en la vestimenta, la negociación y reafirmación de identidad jaujina.

Básicamente, la Tunantada está inmersa en lo más profundo de la manera de entender la vida y de afrontar el tiempo en los jaujinos en palabras de Manuel Ráez «la escenificación procura siempre la simulación dramatizada de un acontecimiento, personaje o idea, ya sea para recordarlo, transformarlo o incluirlo en el conjunto social» (Ráez, 2013: 29). En el proceso de participación de la fiesta no nos encontramos ante actores formados de oficio, sino ante pobladores que asumen el rol del personaje que su institución les asigna, como parte del compromiso con la repetición del rito (danza-drama). Este rasgo del enfoque performativo asumido por las expresiones dramáticas folclóricas resulta fundamental, pues permite entender que, junto con los sujetos que desfilan danzando, marchando o actuando por las calles jaujinas, desfilan también sus propios intereses políticos, sociales o culturales. La Tunantada se entiende, así, como un mecanismo y un terreno para la negociación de representación estética y política de la identidad jaujina.

Conclusiones

La danza-drama la Tunantada como rito que se repite cada año durantes las festividades religiosas del 20 de enero en Jauja, así como en la resemantizacion del uso del violín como intrumento/signo de religiosidad andina se puede ver que las voces subordinadas como las del chuto han podido hablar, hacer oír sus voces, sólo después de que han adoptado la *langue* de la cultura dominante.

La *langue* es, sin embargo, siempre un contrato colectivo, que la sociedad dominante ha firmado con la dominada antes de que ella se lo pueda imaginar. Por ejemplo, en la música aparece una nueva cualidad estética del violín que es distinta de la racionalidad europea, una cualidad que sólo puede llamarse andina, un producto quintaesenciado de los paisajes naturales (físicos, étnicos, históricos y políticos) del pueblo jaujino.

Bibliografía

CARO, E., 2005. "Origen e influencia colonial en la fiesta de la Tunantada. Reportaje a la Histórica Jauja y Fiesta de la Tunantada", *Crónika*, 7:14, https://issuu.com/wilberhuacasi/docs/prueba__web (22 septiembre 2020).

CARRASCO, R., 2008. "La presencia del violín en la tradición peruana", *Derrama Magisterial Cuadernillo para concierto didáctico*. Lima, 2, Febrero, pp.1-4. https://www.rolandocarrascosegovia.com/index.php/book-series/articulos/(16 febrero 2020).

CASTORIADIS, C., 2013. *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets.

COURTÉS, J., 1997. *Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos.

DICETUR, Dirección regional de turismo, 2010, Junín, Huancayo, http://www.regionjunin.gob.pe/pagina/id/direccion_regional_de_comercio_exterior_y_turismo/ (22 septiembre 2020).

EL PORVENIR, 4 de febrero de 1918, Colección del Museo La Casa del Caminante, Jauja, Yauyos.

---, 21 de febrero de 1917, Colección del Museo La Casa del Caminante, Jauja, Yauyos.

---, 10 de diciembre de 1959, Colección del Museo La Casa del Caminante, Jauja, Yauyos.

---, 28 de febrero de 1944, Colección del Museo La Casa del Caminante, Jauja, Yauyos.

FRANCO, F., 1982. "Festejos populares del 20 de enero en Jauja", *Tunanteramente* (Jauja), 1.1, pp.14-18.

GALINDO, J., 1998. *Técnicas de Investigación en sociedad, cultura y comunicación*, México, Addison Wesley Longman.

GEERTZ, C., 2003. *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Editorial Gedisa, S.A.

HIDALGO BRAVO, B. y CERAS PINO, I., 2019. "Léxico de la tunantada a través de los personajes en Yauyos, Jauja", *Cuadernos Arguedianos*, *18*, 1, pp. 73-92. http://cuadernosarguedianos.escuelafolklore.edu.pe/index.php/ca/article/view/72 (16 febrero 2020).

LEÓN PORTILLA, M., 1989. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, Ciudad de México, UNAM.

LÉVI-STRAUSS, C., 1962. *Pensamiento Salvaje*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.

MALLMA, A., 1989. *Los mitmaq yauyos en el reino wanka*, Lima, Seminario de Historia Rural Andina.

MONTALVO, P., 1982. "Jauja: Paraíso de la tunantada", *Tunanteramente* (Jauja), 1.1, pp.10-13.

Orellana Valeriano, S., 2003. "La Tunantada de Xauxa-Yauyos: chutos y huatrilas", *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 30, pp. 345-382.

---, 2007. *Mitos y danzas rituales del Valle del Mantaro*, Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.

Quezada, Ó., 2017. *Fronteras de la semiótica: Homenaje a Desiderio Blanco*, Lima, Fondo editorial Universidad de Lima.

Romero, R., 2004. *Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Ráez, M., 2013. *Imaginario global y creatividad local. Los desfiles dramatizados en el Valle de Yanamarca*, Tesis de Magíster en Antropología, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rizk, B., 2015. "La sociedad del espectáculo y la 'estética de lo real' en el teatro latinoamericano contemporáneo", *Gestos*, 60, pp. 33-46.

Sánchez Sánchez, C., 2017. *Las representaciones sociales en la región andina colombiana: entre las teatralidades, la esta, la religión y el mito*, Tesis de doctorado, Universidad Pablo de Olavide.

LAURA SCARABELLI
Università degli Studi di Milano

Tramar la identidad femenina: las máquinas de coser de Bianca Pitzorno y Eugenia Prado Bassi

Imágenes de entrada

Desde su misma invención a mediados del siglo XVIII, la máquina de coser ha marcado el destino femenino, convirtiendo el espacio de la costura en uno de los prismas que mejor interpretan las ambigüedades y las contradicciones del 'ser mujer'. Una trama identitaria compleja que se puede interpretar gracias a las múltiples figuraciones que habitan el territorio del bordado y sus dinamizaciones.

Por un lado, como bien afirma Lucía Guerra, el 'sagrado oficio', transmitido de madre a hija, encarna el imaginario estático de lo prescriptivo femenino que desfigura y enmascara la subordinación de la mujer gracias a la exhibición de una serie de tópicos relacionados con sus virtudes: el cuidado de los hijos, la mediación de los conflictos familiares, la gestión del territorio doméstico[1] (2008: 11-21). Por otro, sobre todo a partir del siglo XX, cuando las 'labores del coser' ingresan al mundo del trabajo y el virtuosismo artesanal de preciosas texturas deja el paso a la velocidad en la producción de prendas elegantes y baratas, la costura se convierte en marca metonímica de la emancipación y de la diferencia: atestación de modalidades otras de edificar lo real. De este modo la práctica del bordado empieza a reconocerse como campo de sabiduría alternativa que trastoca las tradicionales representaciones de lo femenino, ancladas a la imagen de la mujer como 'ángel del hogar'. El gesto de suturar un tejido, de unir lo distinto, de recomponer fragmentos, es síntoma de una identidad que deja de edificarse en negativo, en las figuraciones de la falta y de la inferioridad: una identidad que no se reconoce en el imaginario de la pureza y de la integridad, que no se articula a través de oposiciones y rupturas[2].

[1] La autora para sustentar su argumentación, cita la denuncia de María de Zayas y Sotomayor (1590-1661), una de las primeras voces de protesta contra la subordinación femenina. La escritora española ocupa una serie de imágenes relacionadas con la costura para metaforizar la exclusión de las mujeres de los territorios de la política y la cultura letrada. «En una sociedad patriarcal que le ha negado la praxis del poder a las mujeres, ellas han recibido como sustitutos las ruecas y almohadillas con el fin de mantenerlas a las labores domésticas» (2008: 11).

[2] Para una profundización de la deconstrucción del concepto de 'falogocentrismo', de las estrategias masculinas de configuración de lo femenino y de su articulación como alteridad radical, véase la entrevista a Jacques Derrida por Cristina de Peretti (1990).

La puesta en discurso del acto de tejer y destejer, como en el mito de Penélope, es síntoma de un pensamiento plural e inclusivo, abierto a la alteridad[3]. Una amplia tradición del feminismo comunitario latinoamericano adhiere a esta inspiración y encuentra en el arte de la costura una práctica privilegiada para la articulación de espacios de concientización y auto-afirmación[4]. Se trata de 'escrituras' que implican el cuerpo mismo como medio de expresión: las manos, los dedos, los brazos; las mujeres que bordan, desde sus cuartos de costura, paulatinamente se incorporan en los procesos de producción cultural y abren un horizonte creativo donde las palabras y las texturas se superponen y contaminan. Agujas, telas, hilos, botones, moldes de papel, tijeras, se transforman en herramientas que acompañan el movimiento de las mujeres en el mundo, su acción, la expresión de sus pensamientos: rescate de historias menores, memoria de existencias marginales e inexploradas, paradigmas alternativos de configuración de lo real.

La tensa ambigüedad del arte del coser, territorio de la tradición, símbolo de la intimidad de la casa y, a la vez, lugar de emancipación, física y simbólica, donde tramar nuevas posibilidades de evasión de los patrones del patriarcado, representa el tema principal de dos intensas historias que dan voz a universos diferentes y distantes pero cruzados por las mismas inquietudes, dudas, ansiedades. Estas narraciones trastocan el imaginario femenino y reinscriben en el signo mujer interpretaciones alternativas de la realidad. La construcción de 'texturas', en la tela y en la palabra, es metáfora viva de una constante acción de puesta en tela de juicio de las prefiguraciones ordenadas e inmóviles sobre lo femenino.

Memorias cosidas: narrar la identidad femenina

Il sogno della macchina da cucire de Bianca Pitzorno y *Advertencias de uso para una máquina de coser* de Eugenia Prado Bassi abren un espacio de interrogación permanente sobre la condición de la mujer, interpretada como urdido, como textura en constante proceso de construcción.

La representación de manos femeninas en su actuación febril, agujas que suturan telas incomprensibles, dedos que no dejan de sangrar en el doloroso ejercicio, improbables retazos que se rehabilitan en inéditas formas, atestigua un inédito espacio de habitabilidad, residencia de las diferencias, epistemología alternativa que puede rediseñar el mundo.

[3] Como bien señala Adriana Cavarero, la astucia (*metis*) de la esposa de Ulíses, radicada en el arte del bordado y en la experiencia doméstica, transgrede los preceptos de la filosofía que interpreta la unión entre cuerpo y alma como degeneración y caída, como encarcelamiento en la dimensión carnal que separa de la inmortalidad especulativa. El acto mismo del coser, que obsesivamente ocupa las jornadas de la mujer de Odiseo, quiebra la dicotomía entre cuerpo y alma, origen del pensamiento binario que rige el pensamiento occidental. Afirma Cavarero: «[Penelope] tiene unito ed intricato ciò che la filosofia separa, riconducendo a questa vita, segnata da nascita e morte, il pensare. Tiene unito ed intricato il mondo della vita umana come l'unico mondo reale, lasciando che i filosofi persistano nel loro voler abitare il sopramondo» (Cavarero, 1995: 38).

[4] Pienso en el caso de Julieta Paredes y el colectivo 'Mujeres creando comunidad'. La feminista aymara propone un intento de reconceptualización del feminismo en clave boliviana y latinoamericana, a través de un repensamiento del vínculo entre colonialismo, capitalismo y patriarcado (2010). Otro ejemplo de estas prácticas de resistencia es el trabajo de memoria y testimonio de las arpilleristas chilenas, a partir de los años de la dictadura: las mujeres, con sus intensos bordados, trasmiten lo que la palabra no puede explicitar (Adams, 2013).

Italia

Una ciudad de provincia cualquiera, a principios del siglo XX. La presencia de la máquina de coser es un tópico de las casas medio-burguesas, así como el ejército de costureras designadas para solucionar todas las necesidades: la confección de sábanas y fundas, el bordado de delantales, la reparación de abrigos y otras prendas, la creación de extraordinarios vestidos para ocasiones especiales.

Hay más. El invento tiene una importancia fundamental para la emancipación de la mujer. No se trata tan solo de una innovadora artimaña que permite el perfeccionamiento de la costura sino de una imprescindible fuente de sobrevivencia en el trabajo profesional. La simple 'posesión' de la prodigiosa máquina posibilita la inclusión social y representa una garantía vital para mujeres sin otro sustento que el mismo ejercicio de sus manos en la tela.

Todas las familias acomodadas solían tener una habitación dedicada a la costura: un lugar sagrado, un espacio heterotópico, fuera de todos los espacios y de todos los tiempos, expresión de alta creatividad y finas habilidades artesanales, territorio de transmisión de saberes.

Más allá de desempeñar un rol central en la economía familiar, las costureras por horas representan las testigos silenciosas y corales de su tiempo: sus movimientos de agujas y tijeras penetran la sociedad de principios de siglo, sus ojos detectan los secretos más oscuros de las familias, sus manos entran en la intimidad de los cuerpos de sus clientas, registran miedos, obsesiones, sueños, sus oídos se ponen a la escucha de historias, penas, frustraciones, felicidades.

El 'cuarto de atrás' define un campo femenino donde se cruzan prácticas y deseos, se intercambian secretos y confesiones, la actividad febril en la tela se superpone con la narración de las experiencias más íntimas, de la trama al texto.

Esta es la brecha creativa que moviliza la escritura de Bianca Pitzorno[5]. En su última novela *Il sogno della macchina da cucire* (2018) observa el rol del célebre invento en las dinámicas sociales del siglo pasado a través del relato autobiográfico de una mujer de orígenes humildes que, gracias a su talento con la aguja, en una sociedad donde las prendas todavía se realizaban de forma artesanal, logra emanciparse y ganar cierta autonomía. La modista nos relata su periplo vital: la pérdida de sus padres y sus hermanos a los cinco años, tras una epidemia de cólera, la relación con su abuela, que le trasmite todos los secretos del bordado, su largo aprendizaje al lado de la mujer, ejemplo de fuerza y determinación, los primeros contactos con las familias acomodadas del pequeño pueblo italiano, la intimidad de sus casas, las confidencias y los secretos.

En el cuarto de costura, la protagonista escucha y almacena las historias de quienes la rodean; su mirada atenta nos restituye el retrato vívido de las contradicciones y ambigüedades de una sociedad jerarquizada y clasista y, al mismo tiempo, nos muestra la realización de un sueño de libertad y emancipación, un sueño en textura.

[5] Bianca Pitzorno (Sassari, 1942) es considerada como la más importante autora italiana de literatura para la infancia. En su carrera literaria escribió más de cincuenta libros entre ensayos (*La vita sessuale dei nostri antenati spiegata a mia cugina Lauretta che vuol credersi nata per partenogenesi*, 2015), novelas históricas (*La bambinaia francese*, 2004) y libros para niños y jóvenes lectores, que han obtenido numerosos premios. Es, además, traductora de autores de gran reconocimiento internacional como Tove Jansson, (2017: 29)erpos sobre una tela 10iar la costuraenino en la historia, una historia con fisuras, quiebres, cortes y suturas, comJ. R. R. Tolkien, David Grossman y Sylvia Plath. Ha vendido más de dos millones de ejemplares en Italia, traducidos a numerosos idiomas. En su producción narrativa se pueden destacar dos elementos centrales: en primer lugar, la especial atención que presta a las figuras femeninas, protagonistas de todas sus novelas; en segundo lugar, su interés por la historia, que se expresa en la detallada reconstrucción del pasado nacional en clave menor. La novela que estamos analizando ha sido traducida al español por Maribel Campmany Tarrés (Madrid: Espasa, 2020). (2017: 29)erpos sobre una tela 10iar la costuraenino en la historia, una historia con fisuras, quiebres, cortes y suturas, com

Santiago de Chile

Eugenia Prado Bassi, en su obra, nos presenta la historia de la mano de obra femenina de la operaria textil chilena desde fines del siglo XIX hasta la actualidad. La suya es una novela visual donde las imágenes –dibujos, bocetos, fotografías– dialogan con la palabra, en la eterna búsqueda de una forma adecuada para expresar la experiencia femenina[6]. Ya a partir del mismo título, *Advertencias de uso para una máquina de coser* la autora[7] declara su posicionamiento en la literatura, no quiere entregar una novela total y cerrada, representación del reflejo pleno de su autoridad autoral, quiere proponer un texto indefinido, provisional, una práctica en la palabra, en constante proceso de construcción. Las suyas son 'advertencias', reunidas en un 'primer borrador' que califica la indeterminación de la obra, su carácter de palimpsesto abierto a futuras negociaciones y reescrituras[8].

Prado Bassi elabora una especie de 'manual de empleo' donde apuntes para el buen manejo de uno de los inventos más importantes del siglo XX, la máquina de coser, se combinan con la descripción del mundo de la costura y de sus habitantes. La novela, siempre acompañada por dibujos y fotografías, se compone de anárquicos apartados que articulan definiciones de los elementos de la máquina (Aguja; Género; Máquinas); patrones de costura (Ejercicios para el uso de una máquina de coser; Precauciones de uso, Tipos de puntada), retratos del escenario del bordado (La madre de la aguja es el punto que sangra; El Taller; Los plazos, Las quejas), y, en una especie de escritura al segundo grado, la realización artesanal y creativa del diario de Mercedes, voz de voces (Diario de vida de una costurera; Los apuntes de Mercedes, Haz tu propio cuaderno, Cierras el cuaderno).

Es bien sabido que la invención de la máquina de coser marca una profunda transformación en el oficio de la costura, que se abre a la dimensión pública y rentable del trabajo, sin embargo en la visión de Prado Bassi la transición entre estas dos dimensiones no implica un cambio radical en la condición de la mujer. Por un lado la Singer acelera los tiempos de producción de la indumentaria, garantizando mayores espacios de ocio y nuevas oportunidades de salario, por otro genera un territorio de disciplinamiento del cuerpo de la mujer, según los preceptos del

---

[6] Como bien afirma Cherie Zalaquett en su reseña a la obra: «La autora construye un dispositivo semiótico que yuxtapone texto e imágenes en la construcción de sentido, donde el discurso gráfico y el discurso literario configuran un mismo régimen visual, y complementan su potencial de representación en tanto soportes análogos del universo narrativo» (2018: 203).

[7] Eugenia Prado Bassi es escritora, diseñadora y editora independiente (Ceibo y Palabra editorial). (2017: 29)erpos sobre una tela 10iar la costuraenino en la historia, una historia con fisuras, quiebres, cortes y suturas, com Su trabajo en el arte se puede interpretar como un desafío permanente a la rígida clasificación de géneros y formas. Sus novelas, habitadas por imágenes y fotografías, *El cofre* (1987 y 2012), *Cierta femenina oscuridad* (1996, 2019), *Lóbulo* (1998, 2018), *Dices miedo* (2011), *Objetos del silencio* (2015) rozan los confines del ensayo y la poesía, sus obras visuales (por ejemplo la instalación *Hembros: asedios a lo posthumano* de 2004) no se adaptan a los límites inmateriales del arte performance y se convierten en escritura, una escritura provisional e inquieta (el proyecto de novela abierta *Asedios*). Su militancia feminista es uno de los prismas que iluminan su obra. Se señala su participación en el importante congreso *Escribir en los bordes* de 1987, que marcó un hito en la historia del pensamiento feminista chileno. La suya es una acción en la literatura, un entregarse a los pliegues de la textualidad para escudriñar sus tramas, una permanente interrogación de las fisuras, de las sombras de la experiencia, una constante búsqueda de las zonas inexploradas de la realidad.

[8] Es importante subrayar que la idea de la novela nace en el contexto de la editorial independiente 'Moda y Pueblo' y en el taller literario de la Carnicería Punk, fundados por Diego Ramírez en 2007. Se trata de territorios libres donde jóvenes talentos pueden mover sus primeros pasos en el mundo de la literatura. El poeta, escritor y editor chileno resemantiza la herencia familiar (la carnicería paterna) convirtiéndola en un espacio comunitario de creación literaria, que permite el acceso a la materialidad de la palabra, en diálogo con otras tipologías escriturales, para inscribir el pensamiento en un abanico de suportes posibles. *Advertencias de uso para una máquina de coser* es un ejemplo perfecto de las actividades en la palabra de la Carnicería, que se proponen incidir en la dinámica escritural como condición intrínsecamente provisional y artesanal, dialogante con la materialidad de la costura.

capitalismo incipiente y del diseño clasista de la burguesía chilena.

En otros términos, la máquina de Prado Bassi rehúye toda clasificación absolutista: no se trata de una invención que revoluciona radicalmente la historia de la subalternidad femenina, tampoco representa una tecnología infernal que degrada la condición laboral de la mujer. A través del oficio de la costura la autora pretende establecer una práctica propia del 'ser mujer', una acción que muestra su presencia en el mundo y visibiliza las múltiples marcas que definen su existir: la normatividad del patriarcado, su alianza con el capitalismo, los dispositivos reguladores del poder.

Al mismo tiempo la acción de las manos sobre la tela se configura como campo subversivo y disidente, donde elaborar estrategias de visibilización y acción.

El cuarto de costura y sus fugas

En ambas novelas el cuento de las trasformaciones determinadas por el vínculo entre la técnica (la máquina de coser) y la mujer, en el oficio de la costura, provoca una especie de estallido. Sus réplicas se propagan en el correr de las páginas y construyen una serie de inusitados movimientos de fuga, a través del uso de la analogía. Como bien afirma Enzo Melandri, en su definitivo ensayo sobre dicha figura, el desplazamiento analógico pone en tela de juicio los conceptos de identidad y diferencia, creando una discontinuidad con el principio de no contradicción y permitiendo la transición entre los opuestos (2004: 174-179).

A partir de estas consideraciones, los relatos de Prado Bassi y Pitzorno no se proponen afirmar la identidad femenina en su otredad, no pretenden edificar un discurso homogéneo de signo femenino para re-definir una narración alternativa que pueda remplazar los designios del patriarcado. Las autoras quieren establecer una nueva arqueología del 'ser mujer', campo que se explicita en el umbral de las oposiciones dicotómicas del pensamiento lógico, territorio que neutraliza las dicotomías y las separaciones.

Primer movimiento de fuga: texturas

La primera línea de fuga de las dos obras coincide con el deslizamiento analógico entre la práctica de la costura y la práctica textual: coser y escribir, el tejido y la palabra, la aguja y el relato.

Las dos 'texturas' dibujan las memorias colectivas de las costureras de principios de siglo, en dos escenarios distintos, un pequeño pueblo italiano y un taller de Santiago de Chile. Se trata de un ejercicio literario en clave menor[9], que rescata voces olvidadas y silenciadas. La escritura se convierte en acto político de visibilización de las ausentes, posicionamiento del sujeto femenino en la historia, una historia con fisuras, quiebres, cortes y suturas, como en los talleres. Este proceso produce tramas que perturban los confines entre la textura, la escritura y la expresión de la subjetividad, desestabilizando los imaginarios dominantes e inaugurando un régimen estético y político de acción en el arte capaz de reconfigurar el mapa de lo sensible[10] y resignificar el espacio del bordado a través de una legitimación de los sujetos que lo habitan.

[9] Cuando hablo de 'clave menor' me refiero a los planteamientos de Deleuze y Guattari (1988 [1978]) que definen, a través del ejemplo de Kafka, el concepto de 'literatura menor'.

[10] En diálogo con el pensamiento de Rànciere. El filósofo sostiene que los enunciados poéticos o literarios tienen efectos concretos sobre la realidad generando mapas de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre los modos de ser y de pensar: «El hombre es un animal político porque es un animal literario, que se deja desviar de su destino 'natural' por el poder de las palabras» (2009 [2000]: 48-50).

Bianca Pitzorno nos presenta una voz en primera persona que narra sus vivencias a alguien cercano. La protagonista es anónima y las coordinadas del texto no nos permiten reconstruir con exactitud su circunstancia vital: sabemos tan solo que vive en un pequeño pueblo, cerca del mar, a principios del siglo XX. La falta de detalles sobre la vida de la protagonista y la ubicación de los hechos, en segundo plano respecto a la pormenorizada descripción de la vida de provincia a los albores del siglo pasado evidencia una precisa intención de la autora que, a través de su protagonista, quiere ofrecer homenaje a todas las costureras a domicilio y a sus historias olvidadas:

> La figura della "sartina a giornata" era comune e presente in tutte le case borghesi fino ai tempi della prima adolescenza. Tanto più nell'immediato dopoguerra, quando "recuperare" e riutilizzare in altra forma abiti e tessuti già esistenti era obbligatorio per tutti. […] Quando nei grandi magazzini sono apparsi gli abiti già confezionati a prezzi bassi, le persone ricche che tenevano all'eleganza o anche solo a distinguersi hanno continuato a farsi fare gli "abiti su misura" ma dalle sarte di grido, nelle vere sartorie.
> Il tempo delle sartine era finito.
> Lo scopo di questo libro è che non venga dimenticato per sempre. (2018: 10)

El soliloquio de la joven abre a una dimensión plural y ejemplar[11], Pitzorno narra la circunstancia de todas las costureras, en Italia y en el mundo, mujeres que, gracias a la afirmación de habilidades marcadamente femeninas, lograron ganarse la vida perturbando el imaginario monolítico de principios de siglo:

> Avevo sette anni quando mia nonna incominciò ad affidarmi le rifiniture più semplici dei capi che cuciva in casa per le sue clienti nei periodi in cui non aveva richieste di lavori al loro domicilio. […] Eravamo povere, ma lo eravamo state anche prima dell'epidemia. La nostra famiglia non aveva mai posseduto niente, tranne la forza delle braccia maschili e l'abilità delle dita femminili. Mia nonna e le sue figlie e cognate erano conosciute in città per la loro bravura e precisione nel cucito e nel ricamo, per la loro onestà, pulizia e affidabilità nei lavori domestici… (2018: 11)

[11] Siguiendo la definición de Maria Pia Ellero, el *exemplum* es un argumento retórico de tipo analógico, mediante el cual se cuentan hechos concretos relacionados con el sujeto del discurso por vía inductiva: se trata de un caso particular que se evoca para suportar una determinada tesis. Puede consistir en un hecho real o imaginario, una anécdota, la empresa memorable de un personaje famoso. Ellero afirma que: «Según un predicador dominicano, Stefano di Borbone, el *exemplum* es *sermo corporeus*, un discurso dotado de un cuerpo, es decir, palabras que se parecen a cosas. Esta metáfora revela tres características del *exemplum*: la primera es que las cosas, más que los conceptos abstractos, conmueven, porque las pasiones se acercan más a los sentidos que a la razón. La segunda es que a las cosas uno cree con mayor facilidad, porque es más simple creer a lo que podemos comprobar con nuestros sentidos. La tercera es que la comparación con objetos concretos puede representar una herramienta lingüística fundamental para definir aquellos 'objetos' que están fuera de la portada de los conceptos abstractos: es el caso de lo inefable, de lo indecible, de lo divino» (23-24). La función ejemplarizante del cuento de la protagonista responde propiamente a estas características: es un proceso de paulatina aproximación a los umbrales de la experiencia femenina, una aproximación que se realiza con todos los sentidos, una aproximación que es acción en la palabra (2001: 23-24). en la palabra. on todos los sentidos, una aproximaciaproximaciosas, va me, de lo indecible, de lo divino. un cuerpoo real o

La vida humilde de la protagonista está permanentemente cruzada por la costura, que se convierte en síntoma de su acción en el mundo. Las reconocidas cualidades de su genealogía familiar relacionan el arte del bordado a una serie de características anímicas que marcan la conducta cotidiana, expresión de dignidad y honestad; esta asimilación moviliza el destino de la mujer, posibilitando su realización fuera de la condición de esposa y madre, más allá de los vínculos determinados por sus orígenes. Y el cuento de las aventuras[12] de la modista contiene los periplos vitales de muchas jóvenes mujeres que realizaron sus 'sueños' a través de la máquina de coser, saliendo de su condición subalterna gracias a cualidades como la disciplina y la firmeza de carácter.

La imagen que abre en la portada de *Advertencias de uso…* ya de por sí muestra la práctica narrativa de Prado Bassi. El objetivo no es reescribir la historia femenina bajo nuevos patrones, en rígida oposición a las construcciones del patriarcado, la autora se propone explicitar y rehabilitar las marcas femeninas que fisuran constantemente el imaginario patriarcal.

De este modo el acto de tejer, juntar retazos, ejercitarse con las telas, ilumina la dimensión residual de la costura, el infinito juego del desarmar y rearmar, creando dimensiones alternativas de dicibilidad de la condición femenina.

La portada presenta cuatro figuras de una señorita en el 'acto de la vestición'. Ya a partir del análisis de los miriñaques, las estructuras ligeras con aros de metal que mantenían huecas las faldas de las damas en el siglo XIX, podemos entender las estrategias textuales puestas en escena. Las imágenes muestran mujeres-jaulas, atrapadas en esqueletos metálicos. Sin embargo, en un inusitado vuelco, estas mismas telarañas se transforman en cómodas butacas, excéntricos tronos que sigilan una alternativa filiación femenina, en el nombre de la costura.



Fig.1 Prado Bassi, 2017. Portada.

[12] Es preciso subrayar que este relato de vida se parece mucho a las figuraciones del cuaderno de Mercedes y a los ejercicios en la memoria de las otras mujeres del taller. La materialidad del texto es claro ejemplo de la fragmentación de los confines entre escritura y bordado, en la permanente acción de almacenamiento de materiales de diferentes procedencias: «Algunas costureras aprendieron a escribir y también llevan un cuaderno pero son las menos. Un cuaderno es como un diario de vida. Repite Mercedes. Se puede incluir de todo. Pedazos de tela, muestras de botones, hilos, cintas, moldes y patrones, ilustraciones antiguas; láminas técnicas, puntos de vista, diálogos y definiciones. Pero también se puede escribir sobre la vida propia o la ajena» (2017: 43).

En continuidad analógica, el texto se abre con el apartado titulado 'La madre de la aguja es el punto que sangra'.

En las primeras líneas se lee: «Las mujeres nacíamos amarradas. Amarradas y calladas. Envueltas en géneros o enredadas en telas incomprensibles. Acorazadas en metálicos corsés, vestíamos como jaulas y usábamos sombreros enormes». Y, unas líneas después, se pregunta la autora: «Con tanto ser humano que se cuela por los poros de una piel como la nuestra, habrá formas menos enervantes de ser, de estar en este mundo, luego de las incontables horas, de tejidos y puntadas y sus innumerables pliegues, cosiendo para ellos» (2017: 7).

En esta cita, el movimiento de las crinolinas que difumina la identidad inclusiva del 'ser mujer' se transfiere al giro analógico que une el urdido y la escritura, en una furia anárquica de resignificación:

> Cuando se enfurece la lengua y resbala la obviedad. En qué momento aprendimos a empuñar el lápiz y se iniciaron los primeros ejercicios. Cuándo empezamos a insertarnos en la historia a voluntad, bordadas y cosidas las mujeres a punto de parir, mugir, soltar o empezaron a resultar incómodos los mismos dramas, los mismos juegos y decidimos extenuar palabras, incluso reventarlas. (2017: 7)

La imagen que acompaña el fragmento expresa una virada textual que no quiere provocar una escisión ni legitimar una nueva genealogía. El inédito giro pretende exhibir la confluencia de nuevas significaciones en la praxis del discurso.

Se trata del boceto de una crinolina con unas tijeras que simulan un corte a nivel de la cintura, un corte que parte en dos la 'identidad femenina', problematizando las coordinadas del procedimiento lógico, representados por el ojo, que está orientando la acción y el dedo índice, llamado a 'ordenar' y 'medir'.

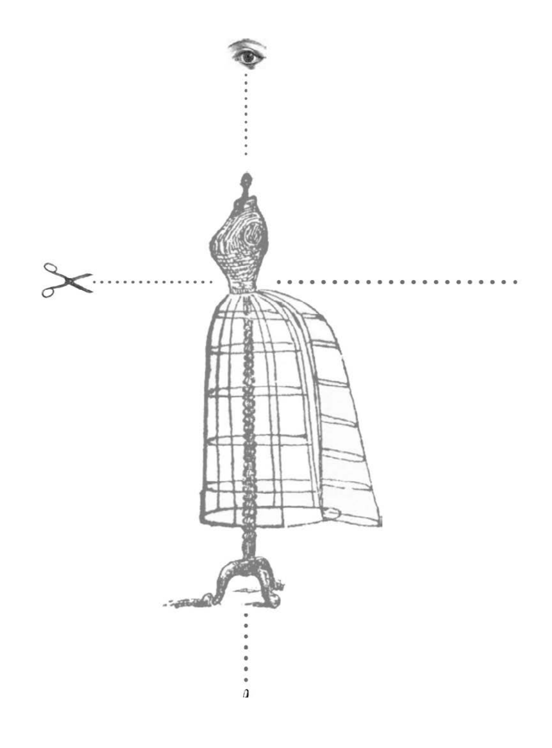


Fig.2 Prado Bassi, 2017:4

Segundo movimiento de fuga: el taller

Otro territorio ambiguo, que abre a múltiples interpretaciones posibles, es el taller. En la narración de Bianca Pitzorno el cuarto de costura es el principal escenario de los diferentes episodios femeninos que componen la narración. Ya a partir de las primeras páginas del texto, la autora nos presenta el arte del bordado como 'dispositivo de rescate' de la pobreza y de la inmovilidad social.

La protagonista nos cuenta que su abuela era analfabeta y ella misma no podía frecuentar la escuela porque tenía que ayudar en las labores domésticas y aprender pronto todos los secretos del coser:

> […] Cominciò prestissimo a mettermi in mano ago e filo, e certi piccoli ritagli di tela che le avanzavano dal suo lavoro. Da brava maestra me lo presentava come un gioco […] intanto avevo imparato a fare gli orli perfetti, con punti piccolissimi e tutti uguali, senza pungermi le dita e senza sporcare di sangue la batista bianca e leggera delle camicine da neonato o dei fazzoletti. (2018: 15)

Si por una parte la costura parece un territorio de dominio y encierro, que absorbe totalmente el tiempo de la protagonista, por otra es ocasión de liberación, ya que a través de la economía del bordado puede empezar a educarse como autodidacta, garantizándose clases privadas para aprender a leer y escribir:

> Ho fatto un patto con Lucia, la figlia della merciaia. Lo sai che è fidanzata e che tra due anni si sposa. Le ho promesso che le ricameremo dodici lenzuola con le iniziali a punto ombra, e lei in cambio due volte alla settimana ti farà un'ora di lezione. Ha studiato da maestra anche se non ha preso il diploma. Sono certa che imparerai in fretta. (2018: 16)

De este modo la acción en la palabra y en la tela, la sabiduría de los dedos y el amor hacia la literatura y la música se cruzan permanentemente, sellando un campo común.

La contaminación entre la costura y la escritura es el prisma que nos permite interpretar las palabras que abren el epílogo. La protagonista, cincuenta años después, reivindica su función de narradora 'a través de la costura': tan solo tras la afirmación de su actividad en el bordado (su vista y sus habilidades siguen intactas) puede lanzar una apelación directa al lector, retomando los hilos de la historia.

> Da allora sono trascorsi cinquant'anni. Ho visto passare due guerre. Il mondo è cambiato, ma per grazia di Dio sono ancora viva, ci vedo abastanza bene e continuo a cucire anche se soltanto per la famiglia. Vorrai sapere, lettore, cosa mi è successo dopo i fatti che hai appena letto, e perché te le ho raccontate, queste storie di un tempo lontano che anche a me sembrano appartenere alla vita di un'altra persona, non alla mia. (2018: 190)

En las páginas de *Advertencias de uso…*, Eugenia Prado Bassi nos presenta la dimensión del taller siguiendo los patrones del panóptico. La intima dimensión del 'cuarto de atrás', donde el

oficio de la costura coincidía con la trasmisión transgeneracional de antiguos saberes femeninos ha dejado el paso a un frío y aséptico galpón, donde se componen vestidos en serie:

> Unidas por hilos o separadas por afiladas tijeras, espejos y botones, veinticinco operarias trabajan en el enorme galpón. Los grandes ventanales iluminan el recinto facilitando el trabajo durante el día, por las tardes, a medida que el sol decae, las mujeres irán desapareciendo a la luz de las ampolletas de bajo voltaje [...] Así pasan los días de sus días las operarias, sumergidas en una sombría nebulosa. Inamovibles frente a sus máquinas, las mujeres trabajan en silencio y en silencio resisten los prolongados turnos que pueden extenderse horas hasta que el jefe diga lo contrario. (2017: 9)

Sin embargo, algo fisura la rígida y gris imagen del lugar de contención. El silencio se abre, como punto que sangra, y aparecen los susurros:

> Un vínculo de heridas se teje entre los pespuntes y cierres. Rivalidades, deseos, amores y odios se comparten en aquella complicidad que bordea la zona de pinchazos. Así se le pasa la vida a las operarias. Algunas se hacen amigas; otras se esconden secretos en las bastas o en los pliegues de una piel que no cierra. (2017: 9)

El taller muestra su lado oscuro, es un espacio vital, donde se traman destinos y se comparten historias de vida. El rígido control de agujas y puntos todos iguales no puede dominar el contagio de la palabra que empieza paulatinamente a configurar un inusitado mosaico femenino:

> En el entramado de todas estas piezas el taller es un observatorio de conductas y mujeres, un todo por organizar. Algo fundamental tienen en común: su trabajo se paga. Una vez al mes se chequea la producción de la fábrica y se efectúan rigurosos exámenes y mediciones que confirman la resistencia de los cuerpos. (2017: 10)

Pese a los sistemas de control, el grupo de mujeres reafirma posibilidades de organización diferente, en clave comunitaria. La incontenible transmisión de aspiraciones, quejas y dolores es síntoma de resistencia y presencia en la palabra, evasión de los intentos de clasificación y homologación. La imagen que cierra la descripción del taller contribuye a descomponer las jerarquías estructurantes impuestas por el orden de la fábrica (por un lado la vigilancia del jefe, la atenta observación de sus cuerpos resistentes, por otro las mismísimas prendas femeninas que están llamadas a medir y clasificar: los corsés, las crinolinas, las faldas, las blusas, para cada modelo el tejido correspondiente, sinónimo de control y tentativa de normalización de actitudes y pensamientos).

Las mujeres afirman una discursividad subversiva y migrante. Del panóptico a la comunidad, la liberación de toda norma, la posibilidad de pensarse alternativamente, de 'desencasillarse', liberando su energía y su deseo, una comunidad que potencia lo heterogéneo, la diferencia, la permanente evasión de la unidad hacia la otredad: «¿Y si uniéramos los textos como cuerdas

y desbaratáramos los cierres para escapar de las celdas?» (2017: 18).

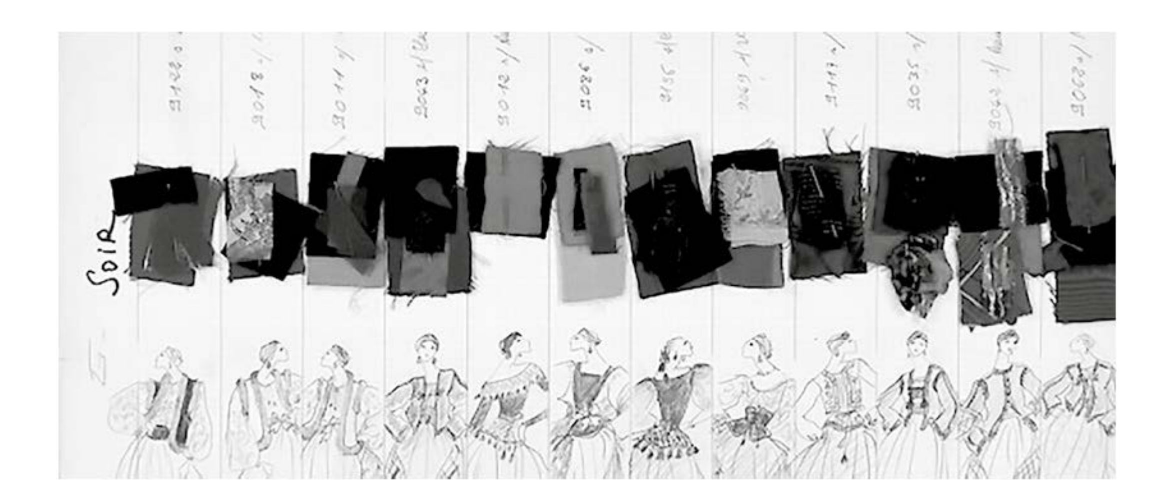


Fig.3 Prado Bassi, 2017:19

Tercer movimiento de fuga: el archivo

En Pitzorno y Prado Bassi, la figura del taller o del cuarto de costura no es simple metáfora del mundo femenino: este territorio dinamiza el imaginario colectivo y abre una zona de visibilidad donde el acto del contar se convierte en el testimonio vívido de una comunidad 'en costura'.

Tanto el cuento en primera persona de la protagonista del *Sogno della macchina da cucire*, como la libreta de Mercedes representan un archivo alternativo[13] que reúne múltiples instancias y vivencias.

Las autoras nos presentan un esquema textual parecido. Las dos narradoras, en primera persona, relatan su historia en la costura, el aprendizaje, los encuentros y los secretos, la dimensión coral del acto mismo de bordar. Las protagonistas sin nombre[14] no hablan por sí mismas sino recogen las memorias de generaciones de costureras, una genealogía que recompone un imaginario común, con sus modalidades de resistencia y resiliencia a las adversidades de la vida.

Antes de comenzar a urdir la trama de sus heroínas menores, Bianca Pitzorno quiere evidenciar la dimensión marcadamente coral de su relato, la práctica testimonial que habita su

[13] El archivo, como bien afirma Agamben releyendo a Foucault (2000: 150), no es un repositorio donde se almacenan las huellas de lo ya dicho para entregarlas a la memoria futura, ni una polvorienta biblioteca universal que recoge miles de enunciados inmóviles. El archivo representa la potencialidad del archivar, la dimensión infinita de lo que todavía no se ha dicho, no se ha explicitado. La recolección de restos, de huellas de Prado Bassi responde a esta concepción del archivo. La autora reivindica la función de ordenar retazos, pedazos de telas, láminas técnicas, agujas, ilustraciones antiguas: partituras que activan múltiples formas de ejercitar la memoria.

[14] Ya sabemos que el anonimato de las narradoras de Pitzorno y Prado Bassi no es casual. Las dos autoras quieren sacar sus protagonistas del flujo de sus existencias individuales para convertirlas en tipos, paradigmas de una época. Al mismo tiempo evidencian su función de 'mediadoras' de su tiempo, de las historias de su tiempo. La modista de Pitzorno y la obrera de Prado Bassi se convierten en testigos de una época: su escritura-bordado coincide con el rescate de historias femeninas, marginales y mudas: estas historias anónimas se convierten en parábolas de emancipación femenina.

prosa refinada y elegante: una escritura que se convierte en palimpsesto, mosaico de retazos y restos del pasado, una escritura que se hace memoria.

Le gusta subrayar que:

> Le storie e i personaggi di cui tratta questo libro sono frutto di fantasia. Ogni episodio però prende spunto da un fatto realmente accaduto di cui sono venuta a conoscenza dai racconti di mia nonna, coetanea della protagonista dai giornali di allora, dalle lettere e cartoline che lei aveva conservato in una valigia, dai ricordi e aneddoti del nostro 'lessico familiare' (2018: 10)

Su escritura coincide con la re-evocación y re-composición de las historias que han penetrado su imaginario femenino y han edificado su forma de decirse y pensarse como mujer.

> Io ho rielaborato i fatti, ho riempito i vuoti, inventato dettagli, aggiunto personaggi di contorno, talvolta cambiato i finali. Però fatti del genere di quelli che leggerete un tempo succedevano davvero, anche nelle migliori famiglie, come dice il vecchio adagio. (2018:10)

El movimiento en la palabra de Pitzorno dialoga con el movimiento de las tijeras en la tela. La escritora hace y deshace su urdido textual para componer una trama memoriosa que sintetiza, en la metáfora de la máquina de coser, la condición femenina italiana de principios de siglo.

La protagonista nos relata su periplo existencial junto con las historias de todas las mujeres que la acompañaron en la costura: la señorita Ester que supo emanciparse de la institución del matrimonio gracias al amor paterno, la periodista americana Lily Rose, anarquista y sentimental, las hermanas Provera y sus irreverentes telas de París, la centenaria Licina Del Sorbo, emblema de la inmovilidad social y de los delirios de perfección en la pureza de sangre, la adorada abuela que sacrificó su vida para tenerla a su lado y enseñarle el 'sagrado oficio'. Historias que reflejan el arte de la trama, bordar y escuchar, urdir y escribir, mover las manos en la tela y escudriñar las fisuras, los pliegues, de los tejidos y de la experiencia, el doloroso tramado del existir.

Esta actitud de incorporación inclusiva de un catálogo de mujeres excelentes ya se nota en la misma dedicatoria de Pitzorno. En este apartado paratextual leemos:

> Alla cara memoria della signora Angelina Valle Vallebella, che aveva una bellissima macchina a pedali e cuciva con la porta aperta sorvegliando la piazza, della signora Ermenegilda Gargioni la quale dopo essere diventata cieca fino a novantasette anni ha continuato a cucire con la sua macchina a pedali, di Giuseppina "Pescefritto" che nell'immediato dopo guerra veniva a cucire a giornata da noi, di mia nonna Peppila Sisto che mi ha insegnato a ricamare e che, quando mi vedeva usare l'ago senza mettermi il ditale si lamentava con mia madre pronosticando che sarei diventata una donna ingovernabile; e di tutte le sartine odierne del Terzo Mondo che cuciono per noi gli stracci alla moda che paghiamo pochi euro nei grandi magazzini, per quattordici ore, con i pannoloni per non perdere tempo ad andare in bagno e, dopo aver ricevuto una paga da fame

> muoiono bruciate nelle loro enormi fabbriche-carcere. Cucire è un'attività bellissima, ma non così, NON COSÌ. (2018: 8-9)

La autora aquí recobra la dimensión colectiva de su ejercicio narrativo, recompone los recuerdos de su misma infancia en las tramas textuales, rescatando figuras olvidadas y silentes. Es más: su dedicatoria quiebra los confines de su territorio natal y dialoga con otras latitudes (las costureras del tercer mundo). A través de esta fundamental referencia, Pitzorno resalta las ambigüedades de la comunidad en costura: por un lado, gracias a los ejemplos de mujeres valientes y dignas que supieron aprovechar de la carga de liberación y emancipación de la máquina de coser, celebra la Singer como herramienta de rescate, por otro denuncia los aparatos disciplinadores de ciertos talleres obreros y condena la cosificación del cuerpo de la mujer como epifenómeno del universo neoliberal.

En la representación de la memoria colectiva de las chilenas de principios del siglo XX, Prado Bassi articula un escenario parecido. La autora denuncia las formas de control y explotación del cuerpo femenino, atrapado entre los estereotipos de género, la trágica violencia de las maquiladoras en el mundo globalizado, la cosificación del cuerpo-mujer-:

> Una costurera duele, nos duele la vida, nos duele la distancia, nos duele la máquina y también nos duele el pedal. A las operarias nos duelen los órganos, los quejidos y las lágrimas. Nos duelen los pulmones. Nos duele la espalda y las manos. Nos duele el corazón, la biología en el cuerpo que somos y también nos duelen los pinchazos. A las mujeres nos duele el cansancio, nos duele la enfermedad, nos duele parir, nos duele menstruar, nos duele el trabajo. Nos duelen los hijos. Nos duele el amor. Nos duelen los nervios y la taquicardia porque el cuerpo es la máquina. (2017: 44)

El cuaderno de Mercedes es lugar de rescate de todas las historias que el territorio femenino produce, zurce, une, hilvana. Mercedes recompone los hilos de la memoria; voz de voces, se hace testigo[15] del taller, de la comunidad de mujeres que encarna.

> Mercedes piensa que es bueno dejar registros de los tiempos que se viven. Piensa en las mujeres que vendrán, las de los próximos talleres, más modernos, más fríos y blancos o más higiénicos, pero iguales a este, donde abundan las historias de mujeres que abundan en las mismas condiciones de explotación [...]. Coser para la libertad. Zurcir. Almidonar las telas, los bordados. Desandar por las calzadas. Contra un tiempo en reversa, manipular estos pedazos y que de algo pudieran servir sus testimonios, apuntes o notas. (2017: 29)

Es preciso subrayar que la acción en la memoria que Mercedes pone en figura no procede inexorablemente hacia el futuro, manteniendo su mirada fija en el pasado, en el deseo de una redención posible. Mercedes «piensa en las mujeres que vendrán» y al mismo tiempo «registra

[15] Sobre la problemática de la transmisión del testimonio y las formas de colectivización de la memoria, véase Perassi 2013.

los tiempos que se viven»: condensa simultáneamente su mirada en el futuro y en el pasado, para mostrar el presente, abre espacio a una memoria ambigua y contradictoria, torsionada, una memoria que contiene analógicamente los extremos en un único y anárquico territorio. Los hilos que se componen y descomponen en su habla capturan figuras inestables y movedizas que restituyen la existencia en su inexorabilidad. La traducción del mundo en la escritura no produce un todo homogéneo e inteligible sino simples brechas, anárquicas y nómadas, que desbaratan todo orden preconstituido y rehabilitan las infinitas posibilidades de visiones 'otras', de germinaciones alternativas: ni nostalgia de una redención posible ni abandono nihilista a la derrota, solo movimiento analógico que posibilita el deseo y la búsqueda imposible del sentido en los recovecos de la significación, en texturas:

> **Escribir/El uso de la tela**
> Arrojar los pedazos sobre una tela.
> Destejer. Desarmar. Descansar.
> Desandar por dobleces.
> Aprender a enfrentar la dura competencia.
> Arrojar los pedazos sobre una tela.
> Las partículas chocan. Se separan. No tienen idea lo saludable que resulta pensar cosas descabelladas.
> Coser ejercicios para la libertad.
> Manipular pedazos de cuerpos sobre una tela. (2017: 43)

Eugenia Prado Bassi y Bianca Pitzorno con sus novelas no pretenden describir la historia de la costura, sino re-inscribir su signo en el flujo histórico, legitimar su presencia, visibilizar los rostros y las manos de sus protagonistas. La palabra de las dos autoras, atestación de una práctica milenaria, es lugar de memorias invisibles e inauditas, donde la cuidadosa acción en la tela es ejercicio comunitario de libertad.

Bibliografía

ADAMS, J., 2013. *Art Against Dictatorship. Making and Exporting Arpilleras under Pinochet*, Texas, University of Texas Press.

AGAMBEN, G., [1998] 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia, Pre-textos.

ARENDT, H., 2016. *La condición humana*, Barcelona, Paidós.

BARRIENTOS, M. y JEFTANOVIC, A., 2018. "Cuerpos recamados, cuerpos cosidos: Advertencias de uso para una máquina de coser de Eugenia Prado", *Literatura y lingüística*, n. 37, pp. 93-114.

CAVARERO, A., 2009. *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Verona, Ombre Corte.

DE PERETTI, C., 1990. "Entrevista con Jacques Derrida", *Debate Feminista*, n. 2. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1990.2.1928> (Consultado el 10 de diciembre de 2020)

DELEUZE, G. y GUATTARI, F., [1978] 1988. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.

ELLERO, M. P. y RESIDORI, M., 2001. *Breve manuale di retorica*, Milano, Sansoni.

GUERRA, L., 2008. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de crítica feminista*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

---, 2017. "*Advertencias de uso para una máquina de coser* de Eugenia Prado: transgrediendo los límites patriarcales", *El Desconcierto*, Santiago de Chile. <https://www.eldesconcierto.cl/opinion/2017/05/26/advertencias-de-uso-para-una-maquina-de-coser-de-eugenia-prado-transgrediendo-los-limites-patriarcales-de-la-costura.html> (Consultado el 10 de diciembre de 2020)

MELANDRI, E., [1968] 2004. *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Macerata, Quodlibet.

PAREDES, J. y COMUNIDAD MUJERES CREANDO COMUNIDAD, [2010] 2014. *Hilando fino. Desde el feminismo comunitario*, México, Cooperativa El Rebozo.

PERASSI, E., 2013. "Testis, superstes, testimonium: colectivizar memoria: la literatura italiana y la dictadura argentina", *Confluencia*, n. 29, v. 1, University of Northern Colorado, pp. 23-32.

PITZORNO, B., 2018. *Il sogno della macchina da cucire*, Milano, Bompiani.

PRADO BASSI, E., 2017. *Advertencias de uso de una máquina de coser*, Santiago de Chile, Editorial Carnicera.

RANCIÈRE, J., [2000] 2009. *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, LOM.

ZALAQUETT, C., 2018. *Reseña de* Advertencias de uso, *Palimpsesto*, vol. X, n. 14 (julio-diciembre), Universidad de Santiago de Chile, pp. 203-206.

MAURO NOVELLI
Università degli Studi di Milano

«Una ilusión temeraria» Gli elisir sudamericani di Paolo Conte

«non era America, chissà
non era Africa, chissà
la vecchia via del varietà»
Paolo Conte, *Vamp*

Letto il titolo di questo intervento, immagino che a molti sarà venuta in mente una delle canzoni più celebri di Paolo Conte, anzi una delle canzoni italiane più celebri del secondo Novecento. Intorno a *Messico e nuvole* la chitarra in effetti risuona da cinquant'anni ormai, visto che il pezzo venne lanciato da Enzo Jannacci nel 1970[1]. Ma a dire il vero mi trovo anch'io in una «situazione di contrabbando», non tanto perché ci fu un altro interprete prima di Conte, quanto perché la Siae attribuisce le parole a Vito Pallavicini, autore di tanti testi per Mina e Adriano Celentano (compreso *Azzurro*, anch'esso musicato da Conte). Senza contare poi che l'America c'entra sino a un certo punto: sebbene a molti oggi sfugga, il riferimento al Messico è guidato essenzialmente dal fatto che tante coppie ci andavano per risposarsi, prima che in Italia si approvasse la legge sul divorzio, giusto alla fine di quel 1970.

D'altra parte, se andiamo a osservare il testo da vicino, ci accorgiamo subito che il sistema d'immagini è quello che strutturerà stabilmente il canzoniere contiano. Si consideri lo stesso ritornello: «Messico e nuvole / la faccia triste dell'America / il vento suona la sua armonica / che voglia di piangere ho»[2] (Conte, 1988). Vedremo tra poco come Conte ami promuovere la musica a protagonista delle storie che propone. *Boogie*, per esempio, è un boogie che parla di una coppia che balla un languido boogie. La musica è il motore della voce: un motore non nascosto sotto il cofano ma esibito, perché, come ha dichiarato lo stesso Conte,

> una musica si porta dietro tutta una letteratura: certe cadenze musicali appartengono ormai a un codice espressivo e in questo codice le parole finiscono per cadere. Non solo, le musiche hanno dei colori nel loro fondo che condizionano anche tutto quello che è il cromatismo dell'immaginazione attraverso il quale, poi, lavoro sulle parole. (Furnari, 2009: 42)

[1] In quell'anno figura col titolo *Mexico e nuvole* in un 45 giri e nell'album *La mia gente*. La musica è di Paolo Conte, con la collaborazione di Michele Virano; l'arrangiamento di Nando De Luca.

[2] Le trascrizioni dei testi sono mie, operate a partire dalle esecuzioni vocali dell'autore.

Il che dovrebbe innanzitutto metterci in guardia da un errore di prospettiva tipico della critica letteraria, che quando si volge alle canzoni lascia nell'ombra le melodie e si concentra sulle parole, con analisi di taglio per lo più stilistico, un po' nella convinzione che lì vada cercata l'eventuale dignità di una composizione, e molto per la carenza di competenze musicali specifiche. Quest'ultimo, meglio confessarlo subito, è anche il caso di chi scrive: ma mi illudo che la lacuna sia meno grave, perché diversi musicologi già hanno analizzato nel dettaglio le modalità del comporre contiano (La Via, 2006; Furnari, 2009; Bico-Guido, 2011, fra gli altri).

In ogni modo il ragionamento verterà proprio sull'andirivieni, anzi l'osmosi fra testi e musiche ispirate dalla tradizione latinoamericana, alla quale Conte guarda con inesausta passione, specie a partire dalla fase che si apre con l'album *Aguaplano* (1987). Ma i riferimenti abbondano anche in precedenza, sin dai lavori degli anni Settanta. «Coi ritmi sudamericani la parola italiana riesce a muoversi meglio» (Cotto, 2015: 64), ha sostenuto l'avvocato. E ancora: «Per noi italiani del secondo Novecento, il Sudamerica ha rappresentato il massimo dell'esotismo, l'altrove per trovare scampo all'ordinario e respingere la quotidianità» (64).

Dichiarazioni che ci portano già in una direzione ben precisa. Prima di imboccarla però è opportuno sottolineare come si tratti di una strada poco affollata. Non è questa l'occasione per imbastire raffronti sistematici, e del resto latitano ricostruzioni d'insieme sulla presenza dell'America Latina nei testi musicali del secondo Novecento italiano; se comunque si guarda ai cosiddetti cantautori della generazione di Conte, balza subito all'occhio una differenza. Com'era inevitabile, infatti, i più dopo il Sessantotto hanno guardato oltreoceano in chiave politica: basti pensare alle tante composizioni evocanti Che Guevara, o anche solo a un titolo del 1975 di Francesco De Gregori come *Hanno ammazzato Pablo*, che tutti credettero dedicato a Neruda.

Nella discografia di Conte non è dato imbattersi in richiami di questo tipo. Qualche sintonia si può invece trovare su un altro versante, meno legato all'attualità. Mi riferisco all'interesse verso il tema dell'emigrazione nelle Americhe: un classico della canzone italiana sin dai tempi di *Mamma mia dammi cento lire*, ancora ben vivo in ambito cantautorale, come provano la trilogia del *Titanic* di De Gregori, e vari titoli di Ivano Fossati, da *L'angelo e la pazienza* a *Italiani d'Argentina*. Sul medesimo argomento Conte scrisse un brano interpretato da Bruno Lauzi nel 1981, *Argentina*. Una terra dove tutto è grande, «ne abbiam frustate scarpe a Buenos Aires» (Conte, 2014), e si finisce inevitabilmente «davanti a un mare enorme americano / che sciacqua un sogno / vecchio ormai» nel baccano del porto, in mezzo ai bastimenti. Né può mancare la banda che suona sotto la luna, in rima con una donna india dalla «faccia bruna» (2014). Un contesto insomma piuttosto prevedibile: non è forse un caso che Conte abbia fatto propria la canzone solo molto più tardi, nell'album *Snob*.

Si tratta in effetti di un episodio isolato. Il suo sogno rioplatense è di altra natura, arredato con le suppellettili recuperate dai motivi in voga fra le due guerre, quando l'Argentina era terra di *gauchos e muchachas*, mentre un po' più a nord sfolgorava *Maria de Bahia*. *Ratafià* esemplifica perfettamente questo approccio: «la pampa attende in un silenzio d'erba», il «gaucho è contento», «passa la vita, come una señorita, / de amor apre il ventaglio / e mette a repentaglio i cuor» (Conte, 1987). Conte però non si limita a dare una spolverata a questo armamentario: non intende certo recuperarlo seriamente con mezzo secolo di ritardo. I suoi sono omaggi ironici (non mi spingerei a definirli postmoderni), che concorrono a creare quell'esotismo spaziale e insieme temporale che si ripromette. È l'approdo a un altrove mai visto, ma intensamente

vagheggiato, e al tempo stesso il ritorno a lidi perduti. I lidi che avevano allietato i ragazzi nel secondo dopoguerra:

> […] il mio esotismo è un malessere che i francesi chiamano *ailleurs*, il senso dell'altrove, tipico degli scrittori novecentisti, ed è una forma di pudore che fa sì che certe storie della nostra vita reale vengano trasferite in un teatro più lontano, più immaginifico, più fantasmagorico, per attutire il senso della realtà e trasformare la povertà che può esserci nel contenuto di una storia raccontata in qualche cosa che può essere più vicino alla favola, alla fiaba. (Mollica, 2003: 77)

Come Salgari, Conte non ha bisogno di visitare le Indie per parlare di Sandokan, o il Sahara per parlare di Timbuctù. In questo senso può essere esotica e misteriosa anche Genova, che si trasforma da punto di partenza per il Sudamerica in punto d'arrivo. Alludo naturalmente a *Genova per noi*, meta di quelli che stanno «in fondo alla campagna» e temono il mare scuro «che si muove anche di notte / e non sta fermo mai» (Conte, 1998). I rimbalzi tra orizzonti domestici e mondi lontanissimi sono sistematici nella scrittura di Conte, dove una notte d'inverno ad Alessandria può essere tigrata e avventurosa quanto le navigazioni di Bastian Caboto, intorno al quale (cito da *Chi siamo noi*) la curiosità spalancava «in un sospiro il suo ventaglio / di meraviglie americane» (Conte, 1975). Un'illusione di cui si è consci, ma che vale comunque la pena di coltivare, perdendosi nelle fantasticherie che compongono al di là del mare, oltre i naufragi della vita, un'isola dal clima dolce, come in *Onda su onda*, «ritmi, canzoni, / donne di sogno, banane, lamponi» (Conte, 1974). È questo uno degli elementi più riconoscibili della maniera di Conte, ben colto da Stefano Bollani nella spiritosa parodia *Copacabana*, facilmente reperibile su *youtube*.

La *vis* evocativa può rapprendersi sino all'estremo: *Tropical*, e ritornano «le ultime sambe degli anni Cinquanta», quando «le parole bastavan da sole / a descriverti il regno del sole, / del frastuono bluette» (Conte, 2014). *Mocambo*, ed ecco apparire non un night club americano ma un modesto bar della provincia italiana, il cui proprietario è protagonista di una serie di canzoni che attraversa i decenni[3]. Il nome agisce, per citare Montale (una trentina d'anni fa, nel 1991, Conte ricevette il Premio intitolato al Nobel ligure, indice di una precoce legittimazione). Il caso forse più paradigmatico e certamente più spettacolare è *Sijmadicandhapajiee*, una parola che pare «azteca» (Cotto, 2015: 159), dice Conte stesso, chiamata a evocare «un luogo di solitudine, un luogo quasi sepolto e sommerso dall'antichità» (159). Ma che in realtà nasconde una frase in astigiano: «Siamo dei cani da pagliaio». Uno dei rarissimi frangenti in cui ricorre al proprio dialetto, uno dei tanti *calembour* che l'autore –esperto enigmista, maestro di rebus e crittografie– ama sparpagliare nei suoi lavori[4].

Non si tratta comunque di esercizi a chiave. Pretendere di spiegare sino in fondo i testi di Conte, o riformularli in parafrasi logiche e piane è velleitario, stante la loro costante oscillazione fra «opacità» e «ambiguità semantica» (Zublena, 2009), fondata sulla figura della reticenza.

---

[3] La saga del Mocambo ha conosciuto quattro tappe, fra il 1974 e il 2004: *Sono qui con te sempre più solo*, *La ricostruzione del Mocambo*, *Gli impermeabili*, *Nostalgia del Mocambo*.

[4] Un esempio tra mille: nel brano citato di *Ratafià* «come una señorita» (Conte, 1987) si può leggere anche «come un assegno, Rita» (Caffarelli, Ricci, Telve, 1994: 170), il nome della commercialista dell'avvocato Conte.

Ciò discende da un obiettivo lucidamente perseguito dall'autore piemontese, che tiene molto a offrire uno spazio di libertà al fruitore delle sue canzoni, da riempire con l'immaginazione personale: «voglio lasciare ciascuno con i suoi colori, i suoi suoni, le sue esperienze e la sua sensibilità» (Mollica, 2003: 30). Non sorprende dunque la ricorrente tematizzazione dell'ineffabilità: di modo che in *Hemingway* la «strada zitta» se ne «vola via / come una farfalla, una nostalgia, / nostalgia al gusto di curaçao / forse un giorno meglio mi spiegherò» (Conte, 1998).

In attesa di quel giorno notiamo come Conte prepari i suoi elisir con mosse fulminee, dalle quali nascono spesso bozzetti icastici. Memorabile, ad esempio, la strofa di *Maracas* su Cuba, «due donne a spasso qua e là, / si intravedeva la vecchia città / mezza barocca e tutta un collage / un poco alhambra e tanto garage»[5] (Conte, 2014). Camuffata, implicita, carsica, accennata soltanto, quasi sempre s'intravede in Conte una matrice narrativa. Da questo punto di vista un passaggio cruciale, per restare al nostro tema, è rappresentato da *Sudamerica*, canzone compresa nell'LP del 1979 *Un gelato al limon*, in seguito ripresa da svariati interpreti (da Jannacci a Fossati, da Benigni a De Gregori). Conte vi proietta un personaggio enigmatico sul fondale di una moderna e rovente città uruguaiana, dove va in scena il gran teatro della vita: «Il giorno tropicale era un sudario, / davanti ai grattacieli era un sipario». Di lui sappiamo che è «venuto da lontano» e vive una povertà dignitosa, spera «di essere prossimamente milionario» (Conte, 1979) e «ha la genialità di uno Schiaffino», ovvero di Juan Alberto Schiaffino (1925-2002), grande calciatore della *celeste*, che invertì il classico percorso dell'emigrazione. Il nonno, ligure di Camogli, era sceso ai primi del Novecento a Montevideo, dove aprì una macelleria. Lui invece lasciò il Peñarol alla metà degli anni Cinquanta per giocare nel Milan. Come oriundo entrò anche nella nazionale italiana.

Riaffiora così il desiderio di andarsene, il sogno di un *ailleurs*, ma rovesciato: il Sudamerica non più come terra promessa, ma come punto di partenza. «Si arrende il vento ai suoi capelli spessi / di Dio ti dice che sta lì a due passi / ma mentre va indicando l'altopiano / le labbra fanno il verso all'aeroplano» (1979). Che si tratti di un indio giunto in città a cercar fortuna, e deciso a spostarsi più in là? Supposizioni. Ciò che più conta, comunque, è il riferimento all'aereo. Dio è il velivolo che lo porta via, verso una salvezza che in ultima istanza coincide con la musica, come è facile capire seguendone la scia nella stagione successiva. Lo ritroviamo infatti nel pezzo che dà il titolo all'album *Aguaplano*, un neologismo coniato da Conte. Qui la prospettiva si rovescia, non più dal basso verso l'alto ma dalla cabina di un aereo che «nell'aria bionda e calda vola piano» verso il mare tropicale, uscendo da «un bel mondo dal colore baio / dove c'è il fiume di gennaio» (Conte, 1987). Cioè il Rio de Janeiro: riecco il gioco di parole, come sempre ben motivato. Rio infatti deve il suo nome a un abbaglio dei portoghesi, che scambiarono la baia per la foce di un fiume. Chiedere al pilota di trovarlo significa chiedere l'impossibile, inseguire un miraggio. Come quello che porta a vedere un pianoforte a coda lunga da concerto che «luccica sul grande mare» (1987), testimonianza di una storia d'amore molto complicata e di un'ossessione che alla nostra memoria di europei smaliziati richiama irresistibilmente Fitzcarraldo, il visionario eroe interpretato da Klaus Kinski nel film di Werner Herzog (allora da poco uscito), che avrebbe voluto impiantare un teatro d'opera a Manaus.

[5] Un'altra visione cubana balena nell'assurda storia di *Sindacato miliardari*, dove l'io narrante raggiunge all'Avana, in sella a una bicicletta dorata, un amico al quale ha prestato dei soldi, trovandolo disteso su un'amaca. «Che sia vero? Che sia un inganno? Chissà! / O il riverbero del sole che c'è qua» (Conte, 1974).

Fuga nell'Amazzonia in re minore, fra l'altro, è il titolo di un lavoro molto più recente: si ascolta in *Amazing game*, disco strumentale del 2016, dove lo affiancano altri brani che rimandano all'America Latina, come *Rumbomania* e *Mannequins Tango*. Conte in effetti predilige i titoli rematici, che esibiscono il genere al quale appartiene la composizione. Per limitarci alle musiche latine, il suo canzoniere è un turbinio di *samba mambo tango rumba fandango habanera*, continuamente invocate anche nei testi, in nome di quella fondamentale corrispondenza di cui si diceva all'inizio. Prendiamo ad esempio la rumba. In *Sudamerica* «i ballerini aspettano su una gamba / l'ultima carità di un'altra rumba» (Conte, 1979); in *Nostalgia del Mocambo* risuona per la città «un ritmo sconfinato di rumba» (Conte, 2004); in *Dancing* l'uomo balla una «vecchia rumba», poco convinto che sia solo «un'allegria del tango» (Conte, 1989). Anche quest'ultimo viene continuamente chiamato in causa, a partire dall'assunto, caro a Conte, per il quale «come la lucertola è il riassunto di un coccodrillo, così il tango è il riassunto di una vita» (Cotto, 2015: 64-65), «una musica che sa di destino e di addio» (64-65), forse «la più vivida che ci è dato immaginare; vive infatti di ombre e di lampeggi, delle luci in genere livide e crude» (65). I suoi interpreti figurano spesso: di nuovo Conte impugna vecchi stereotipi, cospargendoli di ironia. Nella memoria campeggia lo squattrinato suonatore che in *Il regno del tango* arriva con una valigia di cartone davanti alla porta di un cinema di Buenos Aires: «per un tanguero encantador / è questo, dunque, il bel compendio / di un'esistenza di languor» (Conte, 2004). La proprietaria, «vecchia bisbetica», lo scaccia, e lui esorta il suo bandoneon, «vecchio leon», a morderla.

Meno ovvio è il caso della milonga, alla quale è dedicato un brano in cui viene promossa a eroina assoluta: *Alle prese con una verde milonga*. Questa danza *pampera*, tipica della cultura *gaucho*, si trasforma sotto la penna di Conte in una femmina inquieta da sedurre, che estenua e diverte il musicista (Bico-Guido, 2011: 77-88). Il termine *milonga* d'altronde indicava anche le donne di facili costumi che lavoravano nei luoghi dove si ballava. Nel caso specifico abbiamo però a che fare con un'autentica metacomposizione, nella quale il testo problematizza il modo in cui viene trattato il genere musicale, rallentato ad arte per farne risaltare «l'origine d'Africa», l'eleganza di zebra. È un altro sogno da inseguire «fino ai laghi bianchi del silenzio / fin che Athaualpa / o qualche altro Dio / non ti dica descansate niño / che continuo io» (Conte, 1981). Dove Atahualpa non è un leggendario guerriero inca ma il formidabile chitarrista argentino, mezzo quechua e mezzo basco, Atahualpa Yupanqui (Héctor Chavero, 1908-1992). Conte lo conobbe anziano a un Premio Tenco, ma Atahualpa aveva trovato il successo nell'immediato dopoguerra a Parigi, dove suonò nei teatri con Edith Piaf. Non per nulla la canzone compare in un album dal titolo *Paris milonga*. La mediazione della capitale francese è imprescindibile un po' per tutti i generi americani amati da Conte, che addirittura si è divertito a imbastire una «commedia musicale» (Conte, 1989) illustrata, *Razmataz*,[6] sulle vicende di una fascinosa ballerina di colore giunta sulle rive della Senna nell'epoca da lui prediletta, i ruggenti anni Venti.

Le danzatrici abbondano, quando Conte si volge ai ritmi latini. Donne per lo più corteggiate, desiderate, inafferrabili, come la nostrana *Schiava del Politeama*, dea dell'«habanera e del fandango», «regina dei cuor» (Conte, 1982) che appare sul proscenio col corpo verniciato d'oro, facendo sdilinquire un commendatore. O come *La Zarzamora* (il nome evoca lo strascico

[6] La definizione di «commedia musicale» si legge sulla copertina del volume *Razmataz* (Conte, 2019) che raccoglie un'ampia scelta di tavole disegnate, spartiti annotati e altri materiali autografi.

delle gonne sudamericane), dalle labbra d'«amaranto incantatore», che volteggia «sulla via del Paranà», per la gioia «dei suoi spasimanti, / centravanti, cicisbei» (Conte, 1995). Proprio una ballerina si accampa al centro di quello che se non erro è l'unico pezzo cantato interamente in spagnolo, *Los amantes del mambo*. Vi compare una coppia che volteggia sotto le stelle in cima a un grattacielo, lui con «un impecable smoking / negro tuxedo / ella un viento de raso rojo / un tornado». L'uomo si muove in modo meccanico, mentre la donna infiamma il ballo sentendo lievitare dentro di sé un'antica, inquietante idea, «de abandonar el suelo / y muy alto volar». È il «mambo amor / mambo locura, mambo señor» (Conte, 2010).

Qui si vede bene come il ricorso allo spagnolo sia favorito dalle cadenze ossitone. Conte ha sempre lamentato la difficoltà nell'adattare i testi alle melodie: la lingua italiana, «possedendo poche parole tronche e troppe parole sdrucciole, consonanti poco elastiche e scarsi dittonghi, si dimostra nettamente poco ritmica» (Furnari, 2003: 101-102). È il classico problema di librettisti e parolieri, pesantemente limitati dalla penuria di cadenze 'maschili' in toscano. La necessità di chiudere il verso su un tempo forte sta alla radice del ricorso agli accorgimenti di cui i ritornelli delle canzonette italiane fanno largo uso: strilli monosillabici, sdrucciole riaccentate in coda, stranierismi bislacchi, eccetera (Zuliani, 2009: 24-58). Canzoni come *Cuanta pasiòn* risolvono drasticamente il problema: il recitativo in italiano, le strofe in spagnolo: «Più son pallide e languide / le donne nell'andare / e meglio sanno esprimere / il morbido sbandare / che arriva dai vulcani antichi / e dalle onde del mare / che sulle terre tiepide / si sporgono a danzare. / Cuanta pasiòn en la vida / cuanta pasiòn! / Es una historia infinita / cuanta pasiòn! / Una ilusiòn temeraria / un indiscreto final / ay, que pasiòn visionaria / y teatral!» (Conte, 2005). Dove di nuovo ricorre l'immaginario su cui si è insistito.

Lo spagnolo non è l'unica lingua in cui si avventura Conte, che ha scritto quattro o cinque canzoni in inglese e altrettante in francese. In esse però l'idioma straniero è sempre corretto, mentre nel caso iberico si diverte a contaminare, osare, scherzare, in linea con un vecchio filone della musica leggera italiana, adiacente al cabaret, che dai toreri da ridere del primo Novecento tocca il Fred Buscaglione di *Porfirio Villarosa* e arriva negli anni Ottanta ai Righeira e ad Armando De Razza. Più che termini isolati, come il già citato *aguaplano*, importa segnalare la presenza di veri e propri testi maccheronici, a volte complicati dalla presenza di un ulteriore elemento: il dialetto. Se è vero infatti che Conte rinuncia al piemontese, spesseggiano in compenso le incursioni nel napoletano, guidate dalla sua profonda ammirazione per la cultura musicale partenopea. Fra gli *exploit* più clamorosi spicca *Vita da sosia*, dove si narra la trovata di un meridionale trapiantato in un paese ispanofono, che cerca di sfruttare la somiglianza con un pezzo grosso della polizia in una «casa de tolerancia». Tutte le lavoranti danno il meglio, e ne esce sfiancato. Una storia grottesca, al pari dell'impasto linguistico col quale viene costruita. Qualche rapido assaggio: «el comandante está aquí! / Curre a scetà Morena, / cà duorme, iamm' iah!». «No digo lo que me tocò pasar, / la noche mas tribolante... / es mejor todo olvidar... / Ah, vida de sosia, vida! / Che guai aggi'a passà / ma fatemi o' piacere, / ma per la carità!» (Conte, 1985).

In *Maracas* invece si incontra un'ironica triangolazione fra spagnolo, italiano e genovese, lungo il solco dell'antica pista che porta nelle Americhe, dove «vuoi o non vuoi, / hanno sorrisi più larghi di noi» (Conte, 2014). Le *maracas*, clessidre del tempo che scorre inesorabile, accompagnano la chimera di un approdo salvifico. Ma è meglio restare nel campo dell'immaginazione. Quando l'emigrante davvero arriva in una grande città che gli è estranea, rischia di

andare a picco, travolto da voci e usanze incomprensibili, come capita al napoletano di *Naufragio a Milano*, o all'uomo stordito dal trambusto sudamericano di *Danson metropoli*. Il suo è un delirio linguistico italo-ispanico: «è già un bel narcisismo de una fisa italiana / che svisa e vola sopra le tenebre per noi / che so che quei / de li indiani, capito? / Vivo amigo! Mi penso una … / una stanzetta umida, / una stufetta elettrica, / pero, pero en la idiosincrasia / de una metropoli». Assurdità? Non del tutto. In Conte c'è sempre una logica nascosta dietro al caos, e stavolta magari anche un messaggio, per quanto criptico. Nella metropoli si sente infatti girare «una grande predica», e l'avvocato si getta a modo suo «a spintoni nell'attualità» della Seconda Repubblica (la canzone esce nel '95 in *Una faccia in prestito*), cavando dal cappello «un matador», «un venditor», un imbonitore che propone un «piezo de lana inglesa, / un piezo de fama portuguesa», e ridendo invita a comperare «questa che ne ho già venduti mille uguali / che è un successo» (Conte, 1995). Niente nomi, ma la critica al consumismo televisivo allora dilagante, alla capacità di manipolare l'opinione pubblica di chi girava col sole in tasca, pare lampante.

No all'omologazione plastificante, sì al confronto, anzi alla contaminazione tra culture. Conforta quest'impressione la recente *Manuale di conversazione*, dove assistiamo a un'altra collisione linguistica, ritmata dalle tronche spagnoleggianti. Un camionista peruviano dà un passaggio a una donna dall'idioma indecifrabile: «capisco un bel niente / della tua canzon / peruviano io / mixto andaluz, / io soy camionero / sensible mi luz / y te pregunto sospiro / de alma perdida». Tenta comunque di rivolgersi a lei: «parliamo di tutto in italiano / o anche africano se lo vuoi / dimmi che non lo vuoi», e la invita a portare l'indomani appunto un «manuale di conversazion» (Conte, 2014). E così, obliquamente, Conte dice senza dirlo della difficoltà e insieme della necessità di intendersi nella vita moderna, ma anche della curiosità ardente che lo ha spinto ad aprire mille volte la portiera per viaggiare in compagnia di tradizioni musicali lontanissime, ricamando su questi incontri un'inimitabile *textura* di umorismo e malinconia.

Bibliografía

BICO, M. e GUIDO, M., 2011. *Paolo Conte. Un rebus di musica e parole*, Roma, Carocci.

CAFFARELLI, E., RICCI, A. e TELVE, S., 1994. "Paolo Conte, ma quella faccia un po' così", in Borgna, G. e Serianni, L., *La lingua cantata. L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Roma, Garamond, pp. 139-171.

CONTE, P., 2009. *Razmataz*, Milano, Feltrinelli.

COTTO, M. (a cura di), 2015. *Fammi una domanda di riserva. Paolo Conte in parole sue*, Milano, Mondadori.

FURNARI, M., 2009. *Paolo Conte. Prima la musica*, Milano, il Saggiatore.

LA VIA, S., 2006. *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, pp. 209-219 e *passim*.

MOLLICA, V. (a cura di), 2003. "Si sbagliava da professionisti. Canzoniere commentato", in Id. (a cura di), *Paolo Conte. Parole e canzoni*, Torino, Einaudi.

ZUBLENA, P., 2009. "'Max, non si spiega'. Figure dell'opacità semantica in Paolo Conte", in *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, Milano, Chiarelettere, pp. 122-148.

ZULIANI, L., 2009. *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino.

Canzoni di Paolo Conte citate nel testo

Sono qui con te sempre più solo, Sindacato miliardari, Onda su onda, in *Paolo Conte* (RCA, 1974).

Chi siamo noi, La ricostruzione del Mocambo, Naufragio a Milano, Genova per noi, in *Paolo Conte* (RCA, 1975).

Blue Tangos, Sudamerica, in *Un gelato al limon* (RCA, 1979).

Alle prese con una verde milonga, Boogie, in *Paris milonga* (RCA, 1981).

Dancing, Hemingway, in *Appunti di viaggio* (RCA, 1982).

Gli impermeabili, in *Paolo Conte* (CGD, 1984).

Azzurro, in *Concerti* (CGD, 1985).

Aguaplano, Ratafià, in *Aguaplano* (CGD, 1987).

Messico e nuvole, in *Paolo Conte Live* (CGD, 1988).

Schiava del Politeama, in *900* (CGD, 1992).

Sijmadicandhapajiee, Danson metropoli, La zarzamora, Vita da sosia, in *Una faccia in prestito* (CGD East West, 1995).

Il regno del tango, La nostalgia del Mocambo, in *Elegia* (Warner Music, 2004).

Cuanta pasiòn, in *Live Arena di Verona* (Warner Music, 2005).

Los amantes del mambo, in *Nelson* (Platinum/Universal Music Group, 2010).

Argentina, Tropical, Fandango, Maracas, Manuale di conversazione, in *Snob* (Platinum/Universal Music Group 2014).

Fuga nell'Amazzonia in re minore, Rumbomania, Mannequins Tango, in *Amazing game* (Decca, 2016).

MARIA GABRIELLA DIONISI
Università della Tuscia – Viterbo

Risiedere ad Asunción del Paraguay: un destino, un'opportunità reciproca

Nel 1980 Raúl Amaral, nel saggio *Viriato Díaz-Pérez y la generación paraguaya del novecientos (Recuento de época: 1904-1911)*[1], collocò il lavoro di quest'ultimo all'interno di quella che definì la «parábola hispánica [o sea] el ciclo de los *grandes maestros españoles* –maestros 'de saber y de virtud'– [que fueron] de suma importancia» (Amaral, 1980: 11) per lo sviluppo della cultura del Paraguay agli inizi del XX secolo. Fase, a suo avviso, poco analizzata da quanti si erano o si stavano occupando dell'argomento[2]. Forse in risposta alla sollecitazione di Amaral, nel 1985 Josefina Plá diede alle stampe un libro intitolato *Españoles en la cultura del Paraguay*, in cui aveva riunito le storie

> de tantos hombres y mujeres que, arrastrados por la marea vital de la emigración, llegaron un día al más interior país de Sudamérica, se establecieron en él y realizaron aquí obras significativas tanto para el conjunto de la cultura paraguaya como para el proceso evolutivo de la misma. (Corral, 1985: 13)

Opere significative anche perché erano il prodotto della fusione delle conoscenze ed esperienze europee dei loro autori con quanto essi avevano «aprendido y tomado del Paraguay, de sus expresiones, su historia, su tierra y sus costumbres, consciente o inconscientemente» (13).

Profonda conoscitrice della realtà in cui lei stessa era giunta[3] per ragioni familiari, e dove «prefirió quedarse a trabajar [...] porque su vocación y su fe, su amor por esta tierra de su destino, [fueron] más fuertes que toda efímera ambición» (Roa Bastos, 1996: 7), Plá aveva cominciato il lavoro di recupero e analisi delle varie componenti straniere e del loro peso nella formazione della cultura nazionale con la pubblicazione di due brevi saggi: *Los Británicos en el*

[1] Il saggio è parte integrante e prevalente del primo dei due volumi, intitolati *Literatura del Paraguay*, che non includono solo testi di Viriato Díaz Pérez, ma anche di Josefina Plá, Rodrigo Díaz Pérez e Guido Rodríguez Alcalá.

[2] Solo lo storico Silvano Mosqueira aveva sottolineato tale aspetto, enfatizzando la loro totale identificazione con il paese di accoglienza.

[3] Nata nel 1903 a Isla de Lobos (Canarie), è stata poetessa, narratrice, giornalista e critico d'arte e letterario.

Paraguay del 1971, e *Influencia francesa en el proceso cultural paraguayo* del 1980[4]. Ma, nell'affrontare l'indagine su una presenza ben più massiccia e storicamente più importante come quella spagnola, la ricerca diventò più capillare. Il risultato fu un volume[5] in cui, dopo aver considerato nella lunga introduzione e nel primo capitolo l'intero processo di transculturazione avviato nel periodo coloniale –individuato in tutti i campi: dall'artigianato alle belle arti, dalla musica alla danza, dal giornalismo alla poesia, dalla narrativa al teatro–, propose una precisa disamina dei periodi successivi. Indicò così settantasette personalità di spicco il cui lavoro aveva inciso profondamente nello sviluppo dell'area e, focalizzando l'attenzione sugli scrittori, inserì in appendice una selezione antologica, con alcune delle pagine più emblematiche delle opere di trentacinque di loro.

Se aveva certamente ragione nel ritenere che tutti avevano partecipato alla costruzione di una nuova identità del Paese, alla creazione di una letteratura nazionale, a partire da una «confluencia cultural de dos mundos alejados por la geografía y unidos por la historia y el idioma» (Corral, 1985: 14), alla luce degli effetti sortiti, possiamo affermare però che l'apporto più propulsivo è stato dato da Rafael Barrett e Viriato Díaz Pérez, il cui destino si intrecciò tra il 1906 e il 1910, per seguire poi strade diverse, ma sempre indirizzate a migliorare la condizione esistenziale e/o culturale dell'intera collettività. Come avremo modo di dimostrare nel corso di queste pagine, entrambi ebbero un ruolo importante nel sollecitare un aperto dibattito politico, sociale e formativo in anni molto delicati per la vita del Paraguay, impegnato a ricostruirsi materialmente e moralmente dopo la catastrofica sconfitta con cui si era conclusa la *Guerra de la Triple Alianza* (1865-1870), combattuta contro Argentina, Uruguay e Brasile.

Quando decisero di abbandonare la Spagna per ragioni personali che li indussero a operare un cambiamento nella loro vita, si lasciarono «seducir por la extraña atracción que el Paraguay ejerce sobre ciertos espíritus selectos» (Vera, 2010: 62) e, in una nazione che stava cercando di superare un trauma ben più devastante del *Desastre* spagnolo, si dedicarono a immaginare per i suoi abitanti un futuro migliore squarciando il velo dell'omertà collettiva (Barrett) e interpretando il passato e il presente da un'ottica nuova, propositiva, aperta all'esterno (Díaz Pérez).

Ma, per comprendere a pieno i modi in cui si espresse in questi autori la volontà di partecipazione alla vita della nuova patria, è necessario ripercorrere i momenti fondamentali della loro esistenza. E cominciamo da Rafael Barrett che è stato considerato da Plá «el punto de partida [en la prensa local] de lo que se llama periodismo de opinión» (1995:139), e che fu definito da Roa Bastos l'iniziatore «de una literatura como actividad distinta a la de la simple producción historiográfica, predominante hasta entonces» (1978: XXX).

Rafael Barrett (1876 – 1910)

> Altanero, mordaz, valiente [...] tenorio y polemista, siempre en pendencias y duelos, desfacedor de entuertos, protector de desvalidos, y quijote perpetuo; era, sin poderlo evitar, un completo [español]. (Díaz Pérez, 1985: 264-265)

[4] J. Plá aveva iniziato anche uno studio sugli italiani che è stato pubblicato postumo (*Los italianos en el Paraguay*, Asunción, Servilibro 2015).

[5] Il volume include un "Prólogo" e, in chiusura, un "Capítulo actual" scritto da F. Corral.

Nato a Torrelavega (Santander), Barrett visse a Madrid negli anni in cui il Modernismo e il *regeneracionismo* propugnavano un rinnovamento etico, estetico, e politico profondo, provando ad affermare una nuova utopia vitalista, basata sul progresso umano e sociale. Assiduo frequentatore delle *tertulias* madrilene, conobbe Ramón de Valle-Inclán –la cui impronta 'esperpentica' è ravvisabile in alcuni dei suoi racconti– e Ramiro de Maetzu che anni più tardi lo descrisse come un

> joven de porte y belleza inolvidables […] alto, con ojos claros, grandes y rasgados; cara oval, rosada y suave [que] habría podido servir de modelo para un Apolo del romanticismo […] un 'dandy' [pronto] víctima de una injusticia […] que le abrió el pecho para sentir la injusticia social. (1988: 689-690)

La sua passione per il gioco d'azzardo, che gli fece dilapidare in breve tempo l'eredità lasciatagli dal padre, e uno spirito impulsivo che lo spinse a sfidare a duello e ad aggredire fisicamente alcuni esponenti della buona società che lo avevano trascinato davanti al *Tribunal de Honor*[6] con l'accusa di omosessualità[7], furono alla base della sua decisione di lasciare nel 1902 una Spagna scissa tra il desiderio borghese di modernità e l'incapacità di abbattere i privilegi dell'antica aristocrazia, e di trasferirsi prima a Parigi e poi a Buenos Aires dove nel 1903 iniziò a collaborare con varie riviste: *El Correo Español*, portavoce degli spagnoli repubblicani in Argentina, *El Tiempo* e *Ideas*.

Nei suoi primi articoli «gravit[ó] el peso de su afinidad con la 'juventud del '98'; se refiere con frecuencia a España y lo hace desde el exacto diagnóstico de la 'España enferma' y el análisis crítico de sus males» (Corral, 2008: 24). Poi cominciò a trattare la patria lontana «con desapego o indiferencia, cuando no con desprecio político» (Alba Rico, 2008: 9), preferendo scrivere cronache rappresentative della realtà che lo circondava. Subito si allontanò dal modello del giornalista/informatore

> que sale en busca de la noticia, o que debe saber 'ver bajo el agua' para seguir un caso o una campana. [Porque, él era] el intelectual transportado a las redacciones, y sus artículos versa[ban] sobre temas de actualidad, manteniendo siempre un tono alturado, [logrado] gracias a su densidad cultural. (Meneses, 1988: 36)

Il crescente divario sociale esistente in un paese in rapida evoluzione lo portò a rivedere le sue idee sul progresso, sulla politica, sul concetto di nazione, destinate a radicalizzarsi quando si stabilì ad Asunción. Infatti, dopo aver lasciato il suo incarico a *El Correo Español* ed essere passato a lavorare a *El Tiempo*, fu inviato come corrispondente in Paraguay, dove era in corso uno dei più importanti scontri tra liberali e *colorados* che scossero il paese nei decenni successivi

[6] Su questo episodio Manuel Bueno Bengoechea scrisse un racconto intitolato *El deshonor*, in cui, come sottolinea F. Corral (1994: 20), non solo gli eventi ma anche il nome e la descrizione caratteriale del protagonista corrispondono perfettamente a quelli del Nostro.

[7] Sulle cause del processo si rinvia a F. Corral, *El pensamiento cautivo de Rafael Barrett*, e alla sua Introduzione alla raccolta *Hacia el porvenir*.

alla *Guerra de la Triple Alianza*[8].

Arrivò a Villeta nel 1904, in pieno conflitto. Dimenticando il suo ruolo neutrale di osservatore, appoggiò le ragioni della popolazione ribelle, sostenuta da giovani e promettenti intellettuali (Alejandro Guanes, Manuel Domínguez e Manuel Gondra) con i quali strinse amicizia. Quel mondo in fermento, determinato a reagire alla decisione di vendere al grande capitale straniero le terre demaniali (unica possibilità di sopravvivenza per i contadini senza terra), di ricostruirsi dopo i tragici anni della *Guerra Grande*, produsse in lui un'immediata euforia. Si innamorò della gente a tal punto da decidere di rimanere in quella che avrebbe definito, in un accorato articolo intitolato *En torno al libro del Doctor Báez*, una «nación de resucitados, no de convalecientes [donde todo era] nuevo, empezando por los hombres. Nación sin viejos, sin recuerdos casi» (Barrett, 1990: 185). Dopo pochi mesi, ristabilitasi una pace apparente, iniziò a lavorare come agrimensore e giornalista.

Il giornale, infatti, gli sembrò il canale di comunicazione più idoneo per esprimere le proprie idee, per pubblicare i suoi racconti, per arrivare alla gente, soprattutto in una città come Asunción, in cui la sua diffusione, pur tardiva, aveva riscosso una buona accoglienza. Tardiva perché si era dovuto attendere il 1845, durante il governo di Carlos Antonio López, per veder pubblicato il primo periodico, *El Paraguayo independiente*, redatto dallo stesso Presidente con uno scopo ben preciso: incentivare il riconoscimento dell'Indipendenza del Paraguay all'estero[9]; a questo si aggiunsero il *Semanario de Avisos y conocimientos* útiles destinato ai commercianti, l'*Eco del Paraguay*, *La* Época e una rivista letteraria *La Aurora*, *enciclopedia mensual y popular de ciencias*, *artes*, *literatura*, fondata e diretta da un altro spagnolo eccellente, Ildefonso A. Bermejo, che pubblicava articoli in cui rifluivano sia lo stile romantico francese sia quello spagnolo di Mariano José de Larra[10]. Tali testate, anche se limitate nei contenuti e controllate dall'alto, scomparvero con l'inizio della *Guerra de la Triple Alianza* per essere sostituite dai *perió*dicos *de trinchera* (*El Centinela*, *Cabichui*, *Cacique Lambaré* e *La Estrella*), permeati di retorica militarista e banalmente propagandistica, infarciti di allusioni dispregiative nei confronti dei nemici, perché impegnati soprattutto a cantare le lodi e a rendere omaggio al Mariscal Francisco Solano López. Nel dopoguerra la situazione mutò di poco: l'adesione spesso assoluta alla linea governativa, l'assenza di un dibattito serio, la presenza di una forte virulenza verbale, l'intolleranza esplicita contro il gruppo avverso caratterizzarono le nuove riviste (spesso di effimera esistenza), redatte ancora una volta in prevalenza da uomini direttamente impegnati in politica.

Nel gennaio del 1905 pubblicò il suo primo articolo su *El Diario*, in cui rifletteva «sobre *La verdadera política*, tema que trató con optimismo, entusiasmo y esperanzas de cambio» (González Delvalle, 2019: 78), utilizzando uno stile elegante e coinvolgente, vivificato da un'acuta

[8] «La década de 1870, […] se caracterizó por los sacudimientos sociales propios de la ocupación militar brasileña: en diez años se sucedieron seis presidentes de la República. La década de 1880 revirtió en gran medida este problema, y a la convulsionada década anterior, le siguió una de relativa paz bajo el gobierno de los héroes de guerra Bernardino Caballero y Patricio Escobar. Orden que volvió a resquebrajarse en la década del '90, producto directo de la crisis económica imperante a nivel mundial y que se sumó a la miseria generalizada de la campaña, presente desde el fin de la guerra y agravada por la política de tierras del Gral. Caballero. No obstante, el gobierno de los colorados resistió, trastabillando […] hasta 1904» (Castells e Castells, 2009: 18).

[9] La sovranità nazionale del Paraguay fu riconosciuta dall'Uruguay nel 1845, dall'Argentina nel 1852, dalla Spagna nel 1880.

[10] Cfr. J. Plá, "Ildefonso Antonio Bermejo. Un promotor de la cultura paraguaya", ora incluso nel volume *Capítulos de prosopografía social* (Asunción, 2019).

e spietata ironia. Nei testi successivi spaziò verso altri temi (filosofici, letterari, di attualità internazionale), servendosi di tutti gli elementi della scrittura creativa (struttura, tono, dialoghi) ma a partire da fatti e contesti reali, in alcuni casi anche solo per condividere con il lettore le sensazioni generate in lui dai paesaggi naturali, dalle tradizioni e dalle superstizioni popolari, a cui si era avvicinato per penetrare a fondo nello spirito dei luoghi e dei loro abitanti.

D'altra parte, «en 1905 el pensamiento de Barrett no ha[bía] experimentado aún la transformación crucial de un individualismo ególatra a un individualismo altruista. [Era] todavía una voluntad rebelde que [quería] actuar en su entorno principalmente para sí mismo y desde sí mismo» (Corral, 2008: 36-37). Il cambiamento avvenne quando si allontanò dalla capitale e scoprì il drammatico volto nascosto della società paraguayana: «¡La selva! Extraen de ella enormes fortunas los negreros enlevitados que se pasean por las calles de Asunción, de Buenos Aires, de Río, y no llega a ella una ráfaga espiritual, un eco de la cultura, un consuelo de la sociedad perdida» (Barrett, 1978: 127).

Questo scatenò in lui il sacro fuoco della ribellione e gli fece optare per una partecipazione attiva, convinto che, come affermò anni dopo in *Psicología del periodismo*, «el periodista auténtico oculta lo suyo, y revela lo ajeno; reúne en si las vibraciones dispersas y las transmite [puesto que] su carrera es una de las formas modernas del heroísmo [y él] es un hombre de acción» (1988: 93-94).

Considerato che «en el Paraguay no hubo jamás opinión pública» (1967: 32) –come avrebbe scritto anni dopo in una lettera alla moglie–, nel tentativo di stimolarne la crescita e seguendo l'esempio dei suoi coetanei spagnoli, per i quali la stampa periodica era lo strumento più idoneo per denunciare i vizi, i privilegi, le ingiustizie della società, Barrett professò da quel momento in poi un giornalismo basato sul ragionamento profondo, la lucidità assoluta e l'informazione attenta, libera da vincoli patriottardi; un giornalismo che gli permetteva di esprimere il sentimento di dolore che provava, in carne propria, per *los males* non più di Spagna ma del Paraguay. I suoi articoli si trasformarono così in amare cronache tese a sollecitare nel lettore una reazione, una presa di posizione, morale e politica:

> Era en la plaza de un pueblo […] se abrieron las puertas de la escuela y salieron los niños […] Salían silenciosos […] estaban tristes […]. Desde aquella mañana me he fijado en los niños paraguayos [..] aquí los niños no lloran: gimen o se lamentan […] podemos medir el abatimiento de la masa campesina, la carga inmemorial de lágrimas y de sangre que en su alma pesa, por este hecho formidable: lo niños están tristes. […] Nada han probado aún y se diría que nada esperan ya. (1996: 201-203)

Da quel momento, vivere in Paraguay, non fu più solo un'occasione per rafforzare la sua personalità di intellettuale, affinare il suo stile, ma soprattutto l'opportunità per elaborare un proprio modo di intervenire concretamente sulla realtà e per far emergere il suo rivendicazionismo, l'istintivo ma fermo rifiuto di ogni iniquità e sopraffazione, che non aveva avuto modo di esplicitare in Spagna. In una lettera del 6 ottobre 1908, quando ormai la sua scelta etica era chiara, scrisse:

> Defiendo la justicia. Lo único esencial es la justicia. Si el ser justos nos expone a que venga la horda, venga enhorabuena. Húndase el mundo, con tal de que cumplamos nuestro deber. Y el deber de todo escritor, en cualquier momento, es reclamar justicia. [...] miremos muy alto, no dejemos que nuestra pluma tiemble ni vacile. Que nada nos detenga en la marcha hacia la suprema justicia. (1989: 422)

Tale posizione lo allontanò definitivamente da tutte le «marcas de su origen, [de la] exaltación individualista, [del] ideal del individuo superior, [de los] fetiches de la nación y la raza, [del] elitismo intelectual, [de la] rebeldía puramente literaria» (Alba Rico, 2008: 11). Come scriverà Viriato Díaz Pérez, «el gomoso de Madrid, aquí [se transformó en el] apóstol de la masa oprimida. Alentaba a los obreros, les diriguía la palabra y les defendía con toda la energía que le era permitido a quien apenas tenía ya la necesaria para vivir» (1985: 266).

Lo stesso desiderio di impegno permeò i suoi racconti[11], anche quelli in cui devia verso il fantastico e l'irreale. Mai mero esercizio narrativo e di stile, nella scrittura creativa affermò, per gli argomenti trattati («el dolor paraguayo», la sofferenza dei contadini e degli operai), un modello di realismo critico sconosciuto fino ad allora in Paraguay dove anche «la narrativa [era] nacionalista, idealizadora, de tema heróico o idílico, [porque] era la única narrativa de ficción que [según la mayoría de los intelectuales] el pueblo herido podía absorber» (Rodríguez-Alcalá, 1972: 40). La polemica con lo scrittore Manuel Domínguez, sostenitore di tale nazionalismo romantico, che si scatenò dopo la pubblicazione di *Lo que he visto* –«Cada paraguayo, libre dentro una hoja de papel constitucional, es hoy un miserable prisionero de un palmo de tierra [...] ¡He visto los niños, los niños que mueren por millares bajo el clima más sano del mundo, los niños esqueletos, de vientre monstruoso, los niños arrugados, que no ríen ni lloran, las larvas del silencio!» (Barrett, 1978: 54-55)–, è prova evidente della sua progressiva distanza da un ampio settore della società del tempo, che lo considerava ormai una vera minaccia. Strenuo oppositore alla esaltazione, alla sacralizzazione dei "Padri della Patria", alla idealizzazione del Paraguay del XIX secolo, propugnata da un altro esponente della *Generación novecentista*, Juan E. O'Leary, e deluso dalla politica –«La política es el hábito de la corrupción y del abuso del poder» (1988: 176)–, nel 1908 aderì al pensiero anarchico in un modo che Roa Bastos ha definito «solidario y altruista [empapado de] un humanismo redentorista» (1978: 26). I suoi articoli divennero allora aperti atti d'accusa lanciati con uno stile, in cui

> cada palabra fosforece impregnada de esa indignación que sube de lo más profundo del hondón sensitivo: lo que él mismo llamó "rabia sublime" [porque su palabra] es ceñida, afilada [...] pero siempre hay en ella algo que restaña la sangre; la fe en las últimas reservas espirituales de la humanidad. Ese entrañable y raro equilibrio entre acusación implacable y fraterna vibración de fe en lo humano. (Plá 1995: 139)

Tra il 15 e il 27 giugno del 1908 pubblicò su *El Diario* una serie di articoli, *Lo que son los yerba-*

[11] Furono pubblicati dalla casa editrice Bertani a Montevideo nel 1911, con il titolo *Cuentos breves*.

les, in cui mostrò con una concretezza straziante il livello di miseria dei lavoratori paraguayani, impotenti dinanzi alla violazione costante dei loro diritti:

> Medio desnudo, desamparado el obrero del yerbal es un perpetuo vagabundo de su propia cárcel. Tiene que caminar sin reposo y el camino es una lucha; tiene que avanzar a sablazos […] Desgaja, carga y acarrea el ramaje al fogón. Se arrastra penosamente bajo el peso que le abruma […] El trabajo más cruel es quizá el acarreo de leña al barbacuá, 70 u 80 kilos de troncos gruesos, bajo los cuales, en el calvario de una larga caminata a través de la selva, la espalda desnuda sangra. Sí; la carne cruje desnuda en el yerbal, porque allí son muy caras las camisas! (Barrett, 1978: 128-129)

La reazione dei grandi produttori non si fece attendere. Pochi giorni dopo tutti i giornali della capitale si rifiutarono di accettare i suoi articoli. Decise allora di fondare una rivista, *Germinal*. Pochi passaggi del suo programma sono sufficienti per capire la linea che avrebbe dovuto seguire, imperniata su una scrittura militante, messa al servizio degli altri:

> Germinal no estará con lo viejo, sino con lo nuevo; opondrá al dogma la idea, y a la autoridad, el examen. Preferirá lo verdadero a lo retórico. No defenderá el oro, ni el poder, sino el trabajo. No aceptará lo legal, sino lo justo. Organizará la resistencia y el avance de los que producen y crean. No hará política, sino humanidad. (Barrett, 2008²: 68)

Sulle pagine di questo settimanale, «eficaz precedente de prensa obrera de alto nivel intelectual» (Corral, 2008: 31), dai forti connotati rivoluzionari e che «dió ejemplos de bondad, justicia y arrogancia [y] fue querido por el pueblo como su hoja predilecta» (Bertotto, s/f: 5), si schierò nettamente a favore del miglioramento della condizione dei *mensúes*, della donna, sollevando contestualmente il gravissimo problema della mortalità infantile. Quando osò denunciare gli arresti arbitrari e l'uso della tortura (*Bajo el terror*) di un potere dispotico ubriaco di abusi e crudeltà, fu però arrestato e deportato in Brasile. Da lì si diresse a Montevideo dove collaborò con *La Razón* e dove i suoi articoli furono immediatamente apprezzati perché, come scrisse José Enrique Rodó, riuscì a «enaltecer la crónica, sin quitarle amenidad ni sencillez» (Barrett, 1988: 696).

Il suo momento di gloria si consolidò con la pubblicazione nella capitale uruguayana di *Moralidades actuales*, composto da una settantina di brevi testi di argomenti vari. Ma la serenità durò poco: ammalato da anni, gli fu diagnosticata la tubercolosi. Ritornò in Paraguay per rivedere la moglie e il figlio, poi partì per l'Europa sperando in una miracolosa guarigione. Morì in Francia tre mesi dopo.

Il ricordo di questo «viril y extraordinario intelecto que la mediocridad asediara en vida» (Díaz Pérez, 1985: 265) è rimasto indelebile in Paraguay dove gli si riconosce il merito di aver aperto la strada per affrontare i gravi problemi sociali che per decenni hanno afflitto il Paese: la violenza di Stato, la disuguaglianza e lo sfruttamento della forza lavoro. Ma anche quello di aver insegnato «a los periodistas, a pensar en el país» (González Delvalle 2019: 7). Il suo esem-

pio[12] è stato seguito anche da «los mejores narradores y poetas [que han surgido] a la sombra del denso pero casi invisible árbol barrettiano» perché, prosegue Roa Bastos, li

> introdujo vertiginosamente en la luz rasante y al mismo tiempo nebulosa, casi fantasmagórica, de "la realidad que delira", de sus mitos y contramitos históricos, sociales y culturales […] Pero, al mismo tiempo [les] enseñ[ó] el modo de evitar los riesgos del mero barroquismo formal, de la falsa idealización, de la ideologización de estos mitos de la vida individual y colectiva […]. Por mi parte, debo confesar con gratitud […] que la presencia de Barrett recorre como un trémolo mi obra narrativa[13]. (1978: XXX)

Ad accompagnarlo nel percorso di riscatto dell'essenza più profonda del paese, ma utilizzando tutti gli strumenti e le amicizie strette durante gli anni trascorsi in Spagna, fu Viriato Díaz Pérez a cui lo accomunava la necessità di «creer para crear» (Roa Bastos, 1991²: 82), anche se portata avanti da posizioni diverse, così come si legge in un passo del suo *El recuerdo de Rafael Barrett*:

> Con Barrett no era facil discutir. Uno tenía creencias, opiniones. Él tenía ideas. Me explicaré: yo […] tenía datos, fe, sistematización, convencimiento, y, muchas veces, la razón. Él, poseía, entre otras cosas, el talento de ver y exponer rápida y brillantemente el lado débil que siempre tienen las cosas […] y tenía para todo razones aunque no siempre estaba al lado de la razón. (Díaz Pérez, 1985: 265)

Viriato Díaz Pérez (1875 – 1958)

> ¡Ojalá se quede entre nosotros este intelectual en quien está representada la más alta cultura europea; pero aun cuando se marchara, la obra fundada por él subsistirá [...] De la arena de nuestra incipiente intelectualidad, no se borrarán jamás las huellas que va dejando el paso de este digno heredero de ilustres blasones literarios. (Rodríguez Alcalá, 1907: 368)

[12] Barrett appare in testi come personaggio o come nume tutelare: A. Colmán Gutiérrez ad esempio lo inserisce nel romanzo *El último vuelo del pájaro campana*, del 1995. La sua presenza continua viva: nell'ottobre 2010 ad Asunción si è tenuto il Convegno *Rafael Barrett. Pensamiento - Escritura - Realidad*; nel 2017 in Uruguay Virginia Martínez ha pubblicato il volume *La vida es tempestad. Historia de la familia Barrett. Literatura, resistencia y revolución*; nel 2018 in Argentina è stato realizzato un documentario dal titolo *Rafael Barrett. La exigencia de lo real*; nel 2019 in Paraguay sono stati pubblicati la biografia romanzata, *El dolor de Barrett* di A. González Delvalle, e *La novela de los Barrett*, di A. Boccia Paz, un saggio storico in linea con quello di Martínez, che ripercorre la vita di R. Barrett e dei suoi discendenti (Alex, Soledad e Nasaindy), legati da uno stesso spirito ribelle e solidario con la causa dei più deboli.

[13] Per averne conferma basta leggere le pagine del romanzo *Hijo de Hombre* o di alcuni racconti della raccolta *El trueno entre las hojas*, in cui ripropone la stessa denuncia contro lo sfruttamento negli *obrajes* e nelle piantagioni di erba mate. A rimarcare il legame tra i due autori, per celebrare il centenario della morte di Barrett, nel 2010 il *V Congreso Roa Bastos de Literatura*, tenutosi a Florianópolis e poi a Vigo, ha avuto come titolo *Cien años sin Rafael Barrett*. Gli Atti, a cura di Diz Ferreira, Hernández Arias y Luna Sellés sono stati pubblicati nel 2011. I contributi inclusi nella seconda parte del volume, *Ante la realidad paraguaya. Entre Rafael Barrett y Augusto Roa Bastos*, analizzano i legami letterari e ideologici esistenti tra loro.

Nato a Madrid e cresciuto in un ambiente intellettuale molto stimolante e aperto al dibattito culturale e politico[14], «no [fue] el clásico estudiante español calavera y bohemio» (Larrea López, 1993: 43). Anzi: interessato a tutti i campi del sapere, giovanissimo aderì alle idee teosofiche che animeranno tutta la sua vita e la sua opera, infatti:

> lo influy[ó] su ética basada en la recta acción o acción desinteresada, el método de estudio comparativo, la visión cíclica de la historia, el método argumentativo […], inundado de esos datos desconocidos, precisiones históricas y filosóficas, y el ecletismo filosófico, piedra angular de la teosofía». (Capdevila, 2014: 16)

Dopo aver frequentato i corsi tenuti da Marcelino Menéndez Pelayo (da cui assorbì la passione per la ricerca e per la divulgazione e a cui dedicò un lungo e intenso tributo nel 1912, due mesi dopo la sua morte) e da Francisco Giner de los Ríos, si laureò in Lettere e Filosofia. Oltre a fare traduzioni dal francese, dall'inglese e dal sanscrito, tra 1895 e 1906, prima della sua partenza per Asunción, scrisse e pubblicò articoli di carattere politico e di forte impegno sociale in periodici repubblicani come *El motín*. Interessato alle culture orientali, si avvicinò al Modernismo attraverso lo studio e la lettura «de las fuentes mismas que [lo] ponen en marcha: el parnasianismo, el simbolismo, el decadentismo y por otro lado el prerrafaelismo» (Capdevila, 2014: 17). Inoltre collaborò con importanti riviste[15] tra cui *Juventud*, *Electra* e *Helios* nelle cui redazioni conobbe i maggiori poeti spagnoli, da Jiménez a Maetzu, Valle Inclán, Unamuno, Clarín, i fratelli Machado etc. con cui strinse un'amicizia che durò tutta la vita, nonostante la distanza, come prova il ricco epistolario pubblicato nel 1981 con il titolo di *Mis amigos*.

Il suo primo contatto con il lontano paese dei guaraní avvenne nel 1902 quando conobbe un cugino 'americano', Hérib Campos Cervera (padre) che solo un anno dopo diventò suo cognato. Quando questi «regresó a su país [y] fue nombrado Director General de Aduanas […] fue consciente de la necesidad de contar con un enlace en la península que velara por los intereses paraguayos [por lo tanto] inició los trámites para que Viriato [fuera] nombrado Cónsul General del Paraguay en Madrid, cargo que ocup[ó] de forma oficial en 1903» (Morales, 2019: 91).

Anticipando le attività che dal 1911 avrebbe portato avanti la *Casa de América* di Barcellona[16] nell'ottica più generale di ristabilire le relazioni con le antiche colonie attraverso gli scambi commerciali, Díaz Pérez avviò un'intensa attività di mediazione culturale[17] tra la Spagna e quello Stato sudamericano «moderno, lleno de ideales, de juventud y de vida» (Díaz Pérez, 1980[1]: 215), ma ancora «casi desconocido» (207), sebbene alcuni dei suoi più importanti scrittori e poeti fossero già apprezzati dagli intellettuali spagnoli, come cercò di dimostrare in un

[14] Suo padre Nicolás, attivista repubblicano e membro di varie logge massoniche, pubblicò una trentina di studi sulla storia dell'Estremadura. Sua madre, Emilia Martín de la Herrería, giornalista e traduttrice, è considerata una delle prime femministe spagnole.

[15] Per l'elenco completo si rinvia alla pagina 7 dell'interessante saggio di Rubén Capdevila del 2014.

[16] Un altro spagnolo emigrato ad Asunción alla fine del XIX secolo, Camilio Pérez y Pérez, nominato poi viceconsole onorario della Spagna in Paraguay, tenne i rapporti con questa Istituzione, a cui inviava informazioni sulla situazione politica, economica e sociale. Presidente dal 1911 della *Sociedad Española de Socorro Mutuo*, a lui si deve l'apertura del *Banco de España y Paraguay* nel 1916. Cfr. G. Dalla-Corte Caballero, 2016.

[17] Questo aspetto è stato approfondito da Eva Morales Raya nel saggio *Viriato Díaz-Pérez y su papel como mediador cultural entre España y Paraguay a inicios del siglo XX* (2019).

articolo pubblicato nella *Revista Unión Ibero-americana*, intitolato *Movimiento intelectual en el Paraguay* e che viene considerato il primo (seppur breve) studio sulla letteratura paraguayana realizzato in Europa.

Nonostante la vita del giovane Viriato fosse già indirizzata verso l'attività letteraria, nel 1906 decise di trasferirsi ad Asunción. Sono state fatte varie ipotesi –tutte attendibili– sulle ragioni di tale scelta: il desiderio di ricongiungersi con la sorella dopo la morte dei genitori, la prospettiva di avere incarichi di docenza in una realtà in continua evoluzione, il recondito timore di essere coinvolto –per i suoi precedenti antimonarchici e la sua amicizia con uno dei sospettati– nelle indagini seguite all'attentato contro i Reali di Spagna del 31 maggio 1906. Unica certezza è che la scelta fu felice fin dal principio, considerato l'entusiasmo con cui fu ricevuto:

> Formulamos nuestros votos porque sea grata la permanencia del doctor Díaz y Pérez en el Paraguay, y en el saludo que le presentamos y repetimos, van unidas las viejas simpatías y los grandes entusiasmos que siempre hemos sentido por la gloriosa patria de Cervantes, simpatías que hoy se remueven con más vehemencia ante el favor de la visita con que nos honra uno de sus más hermosos talentos y uno de los más esforzados campeones de las ideas de civilización y progreso de la tierra española. (*El Liberal. Órgano político de la juventud*, 19 agosto 1906)

Cominciò subito a collaborare con la prestigiosa *Revista del Instituto Paraguayo* –«la más importante del país y una de las más interesantes de América por sus estudios históricos» (Díaz Pérez, 1980[1]: 211)–, e vi pubblicò il primo di molti altri lavori tesi a creare un legame tra Spagna e Paraguay, ad avviare uno scambio di informazioni: *Obras y manuscritos referentes al Paraguay que se encuentran en algunas bibliotecas españolas*. Il testo fu accompagnato da una nota utile oggi a collocare il Nostro nella società *asunceña* dell'epoca. In essa, infatti, dopo averne tessuto le lodi –«joven ilustrado, de espíritu abierto, miembro prominente de la vanguardia intelectual de la España moderna» (Rivarola, 1906: 233)–, il direttore auspicava, per il bene dell'intera collettività, la sua permanenza nella capitale, al fine di «robustecer nuestra intelectualidad, colaborando en la formación de la mentalidad paraguaya» (234).

L'esperienza acquisita in questo periodico, di cui divenne in breve tempo caporedattore, gli permise di fondare nel 1913 una nuova testata, la *Revista del Paraguay* che, grazie alle tante amicizie strette in Europa e alla ferrea volontà di far conoscere all'estero il lavoro dei suoi nuovi 'connazionali', superò i confini del paese. Da una lettera del 1914 di Juan Zorrilla de San Martín si ha notizia dell'invio di due numeri della rivista a Montevideo; allo stesso modo, in una del 1918 speditagli dal King's College di Londra, il noto ispanista e cervantista inglese James Fitzmaurice-Kelly gli scrive:

> Con sumo gusto ha recibido nuestro bibliotecario esta segunda remesa de publicaciones paraguayas. Muy difícil sería publicar una revista superior, o siquiera igual a la del Paraguay. La excelencia de la redacción y la diversidad de su contenido la coloca al nivel de las mejores revistas europeas. (Díaz Pérez, 1981: 7-8)

Un impegno, quello di sostenitore delle lettere paraguayane, che era iniziato appena arrivato ad Asunción, come si evince dalla missiva del 1908 di Francisco Villaespesa, che gli chiedeva di inviargli «una nota sobre cada poetas o prosistas de ese país, que tengan una significación […] algo moderna […] y un par de composiciones de cada uno para una antología de poetas y prosistas que estoy editando» (Díaz Pérez, 1981: 14); o quella scrittagli da Unamuno nel 1909 per ringraziarlo dell'invio di due libri (di Mosqueira e Godoy), utili per soddisfare il suo desiderio di conoscenza degli eventi storici di quella lontana «América española» (9). Libri che contestualmente spediva alla Biblioteca della *Unión Ibero-americana* di Barcellona, certo dell'importanza di tale opera di diffusione, sostenuta anche da Juan Silvano Godoy, grande bibliofilo –la sua collezione privata contava ben 20.000 volumi– e allora direttore della *Biblioteca Nacional*.

Il desiderio di mettere in contatto diretto gli immigrati spagnoli residenti in Paraguay con esponenti della cultura e della politica della patria lontana lo indusse a invitare personalità di spicco a tenere conferenze ad Asunción: Blasco Ibáñez, Ramón del Valle Inclán[18], Amado Alonso in rappresentanza della *Unión Iberoamericana*, la scrittrice Belén de Sárraga e Concepción Gimeno de Flaquer, direttrice de *El Álbum Ibero-Americano* –solo per citarne alcuni– animarono con la loro presenza il dibattito artistico-culturale, dando la sensazione al numeroso pubblico di essere parte, almeno per qualche ora, della ben più intensa e stimolante vita della Metropoli.

La credibilità acquisita, il carattere deciso ma equilibrato, esperienze analoghe portate avanti a Madrid dove aveva verificato l'importanza delle *tertulias* per il confronto e la condivisione di idee e letture, lo agevolarono anche quando fu sollecitato a rendere concreto un progetto a lungo rinviato: creare un cenacolo letterario, *La Colmena*[19]. Come ricordò lo scrittore José Rodríguez Alcalá, testimone diretto di quella fondamentale esperienza per la nascente intellettualità paraguayana,

> Viriato Díaz-Pérez, el exquisito intelectual a cuyo nombre va unida toda una tradición literaria, ha conseguido en el pequeño mundo de los que en Asunción nos dedicamos a escribir, lo que muchos de nosotros habíamos intentado más de una vez sin resultado. […] Fue Díaz-Pérez quien allanó las asperezas que antes habían hecho imposible la constitución de algo semejante […] y a él se debe pues el éxito de una iniciativa que sin el prestigio de su nombre no hubiéramos visto realizada hasta el presente. (Rodríguez Alcalá 1907: 367)

Ma il maggior merito per il futuro delle lettere paraguayane fu quello di aver avviato nel gruppo un dibattito sulle idee moderniste, presentando le opere di Salvador Rueda, Juan Ramón Jiménez, i fratelli Machado e Ramón del Valle Inclán. Cercando di non farsi coinvolgere e trascinare nel fervore patriottico di quegli anni turbolenti, convinto che già troppi erano stati i promettenti scrittori che avevano lasciato la scrittura creativa per dedicarsi alla storiografia (Cecilio Báez e Manuel Domínguez) e alla politica diretta (Manuel Gondra), e seguendo le idee del krausismo spagnolo, esplicitò il suo sogno di trasformazione della società sostenendo la Cultura, a suo avviso unica arma possibile per combattere sul nascere ogni autoritarismo,

[18] Eva Morales Raya (2019) ha realizzato un'attenta ricostruzione della visita dei due scrittori spagnoli.

[19] Per le informazioni complete sulla sua costituzione, sui membri e sulle attività, si rinvia a Raúl Amaral (1980: 86-97).

perché solo la conoscenza «enseña a descrubrir la verdad» (Díaz Pérez 1973: 8) e perché solo l'esercizio costante delle arti nobilita lo spirito.

In breve le sue attività si moltiplicarono. Il legame con i più attivi uomini di cultura, con i quali condivise sempre (nonostante avessero spesso idee politiche diverse dalle sue) la passione per l'arte, per i libri, e il crescente unanime apprezzamento per la sua erudizione gli aprirono molte porte. Si fece carico nel 1917 della pagina letteraria de *El liberal* (la prima creata nel Paese), imponendo l'idea di giornalismo specializzato e, dopo aver collaborato alla sua costituzione, nel 1926 assunse l'incarico di direttore dell'*Archivo Nacional* e del *Museo Nacional de Bellas Artes* (voluto e inaugurato nel 1909 dal maggiore collezionista di quadri e di libri dell'epoca, Juan Silvano Godoy) e della *Biblioteca Nacional*. Seguendo il modello del suo maestro, Menéndez Pelayo, e i precetti della *Institución Libre de Enseñanza*, coprì le cattedre di Letteratura spagnola e Letteratura Universale, di Filosofia ed Estetica, e di Storia della Spagna[20]; e con lo stesso spirito si dedicò alla ricerca, in quanto, come il gran don Marcelino, «era un admirador de cosas poco manoseadas [...] un paciente investigador que presentaba en bosquejo a sus alumnos el horizonte virgen de sus obras» (Díaz Pérez, 1991: 50).

Ritenendo che per far crescere il Paese era necessario recuperare anche la sua ricchezza artistica, accumulata nei secoli ma drammaticamente dimenticata, per primo diede impulso allo studio delle incisioni rupestri e si dedicò a catalogare (rivalutandoli) i pittori e gli scultori paraguayani. Ma, quando nel 1924 la Società delle Nazioni chiese al governo paraguayano informazioni sulla produzione artistica del paese, Díaz Pérez elaborò un testo –poi pubblicato su *El liberal* e intitolato *Un estudio sobre pintura y escultura en el Paraguay*– in cui lamentava le difficoltà che gli artisti trovavano per esprimere le loro idee e per proporre le loro opere, individuandone la causa nell'assenza totale di appoggi istituzionali e nella «escasa divulgación de la enseñanza estética [De hecho, decía,] no existen en todo el país una sola cátedra oficial ni libro de divulgación artística, de enseñanza artística, de historia del arte antiguo ni moderno» (1924: 5).

Poi, dopo aver organizzato una «verdadera peregrinación artística a [el templo jesuítico de] Yaguarón [dió] resalto al valor de estas reliquias coloniales» (Plá 1995[1]: 113) e teorizzò il concetto di un'arte barocca ispano-guaranì, diversa da tutte le altre espressioni del barocco ispanoamericano; ne rivendicò l'importanza, considerandola il maggior patrimonio culturale del paese, insieme alla lingua indigena della cui conservazione e diffusione[21] si fece portavoce attraverso la *Academia de la lengua y cultura guaraní*, che lo vide tra i membri fondatori nel 1942.

Allorché nel 1939 Giacomo Prampolini lo invitò a partecipare alla realizzazione della *Storia Universale della Letteratura* per la parte relativa al suo paese adottivo, inviò un testo molto equilibrato nei giudizi e assolutamente completo: *Literatura del Paraguay: de los días coloniales a 1939*. Se nel 1902 aveva dato alcune brevi notizie sugli scrittori a lui contemporanei, in questo caso realizzò un'indagine a tutto campo, forte delle molte conoscenze acquisite negli anni trascorsi nel paese, come dimostra la ricca bibliografia acclusa. Pertanto, diede spazio a tutti gli scrittori che in misura diversa avevano creato un *corpus* di opere tale da fargli affermare: «la literatura en el Paraguay [...] en su conjunto, novísima, acaso la más joven de América, de reciente eclosión, ha recorrido en los escasos lustros que cuenta de existencia, luengo trecho

[20] L'istituzione di tale insegnamento fu alquanto travagliata, come ha dimostrato Eva Morales Raya nelle pagine 104-108 del saggio citato.

[21] Già nel 1907 Barrett aveva pubblicato sulla rivista *Rojo y Azul* un articolo sul tema, intitolato "Guaraní".

en el camino de la evolución» (Díaz Pérez, 1980[2]: 35).

Il suo operato di studioso e inarrestabile divulgatore, di sostenitore delle potenzialità intellettuali del paese adottivo, di ponte tra due mondi, si prolungò fino alla sua morte avvenuta nel 1958.

A chiusura di questa rapida ricostruzione della vita e dell'operato di Rafael Barrett e di Viriato Díaz, due personalità che hanno segnato un'epoca fondativa per la storia culturale del Paraguay, non resta che auspicare ulteriori approfondimenti su chi seppe mostrare le miserie, la meschinità, la violenza della gente 'rispettabile' e affermare l'idea della esistenza di una 'questione sociale' da affrontare e risolvere a livello politico; e di chi sostenne fino alla fine l'importanza della Cultura per il miglioramento della società nel suo insieme.

Animati dal desiderio proprio della *Generación del '98* di partecipare al rinnovamento etico, estetico e politico della società, indicarono e imposero fin dal loro arrivo nei primi anni del '900 un nuovo modo di intendere il lavoro dell'intellettuale. Intervennero nel dibattito sugli eventi di cui erano testimoni attraverso le pagine dei periodici (Barrett); denunciarono le ingiustizie e gli abusi di potere (Barrett); praticarono la docenza e cercarono di salvare la cultura autoctona (Díaz Pérez) dall'oblio a cui sembrava inesorabilmente condannata per l'incuria di una classe politica impegnata solo a proteggere i propri interessi; scrissero testi narrativi innovativi per temi e tecniche (Barrett). Ma se l'opera di entrambi «resultó productiva, eficaz, certera es […] porque ellos supieron trasplantarse sin perder sus raíces, fundiendo su savia con la joven sociedad a la que accedieron» (Corral, 1985: 14).

Bibliografia

Alba Rico, S., 2008. "Rafael Barrett, la sombra en llamas", in R. Barrett, *A partir de ahora el combate será libre*, Buenos Aires, Madreselva, pp. 5-29.

Amaral, R., 1980. "Viriato Díaz-Pérez y la generación paraguaya del novecientos. (Recuento de época: 1904-1911)", in V. Díaz Pérez, *Literatura del Paraguay*, Palma de Mallorca, Ripoll, v. I, pp. 1-156.

Barrett, R., 1967. *Cartas íntimas*, Montevideo, Ministerio de Instrucción pública y Previsión social.

---, 1978. *El dolor paraguayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

---, 1988. *Obras completas*, Montevideo, Eppal.

---, 1989. *Obras completas*, Asunción, RP ediciones, vol. III.

---, 1990. *Obras completas*, Asunción, RP ediciones, vol. IV.

---, 1996. *Germinal*, Asunción, El Lector.

---, 2008a. *Hacia el porvenir*, Cáceres, Editorial Periférica.

---, 2008b. *A partir de ahora el combate será libre*, Buenos Aires, Madreselva.

Boccia Paz, A., 2019. *La novela de los Barrett*, Asunción, Servilibro.

Bertotto, J.G., (s/f.). *El escritor Rafael Barrett. (1876-1910)*, Canadá, Alberta.

Capdevila, R., 2014. *Viriato* Díaz-Pérez y el movimiento intelectual en el Paraguay. http://escritosderubencapdevila.blogspot.com.es/2014/04/viriato-diaz-perez-y-elmovimiento.html (20 ottobre 2019).

Castells, C., 2018. "Rafael Barrett y una tercera mirada en las polémicas sobre el pasado y el presente en el Paraguay del Novecientos", in *Folia Histórica del Nordeste*, 33, Septiembre-Diciembre, IIGHI - IH- CONICET/UNNE, pp. 61-84

Castells, C. e Castells, M., 2009. *Rafael Barrett El humanismo libertario en el Paraguay de los liberales*, Rosario, Universidad Nacional.

Corral, F., 1985. "Prólogo", in J. Plá, *Españoles en la cultura del Paraguay*, Asunción, Editorial Araverá, pp. 13-18.

---, 1994. *El pensamiento cautivo de Rafael Barrett*, Madrid, Siglo XXI.

---, 2008. "Prólogo", en R. Barrett, *Hacia el porvenir*, Cáceres, Editorial periférica, pp. 7-38.

Dalla-Corte Caballero, G., 2016. "Relaciones hispano-paraguayas durante la Primera Guerra Mundial: el «Banco de España y Paraguay» en Asunción", *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla, 73, pp. 261-290.

de Maetzu, R., 1988. "En Madrid", in R. Barrett, *Obras completas* Montevideo, Eppal, pp. 689-690.

Díaz Pérez, V., 1924. "Un estudio sobre pintura y escultura en el Paraguay", *El liberal*, Asunción, 28 febbraio.

---, 1973. *El viejo reloj de Runenberg*, Palma de Mallorca, Luis Ripoll.

---, 1985. "El recuerdo de Rafael Barrett", in J. Plá, *Españoles en la cultura del Paraguay*, Asunción, Editorial Araverá, pp. 262-267.

---, 1980a. "Movimiento intelectual en el Paraguay", in Idem, *Literatura del Paraguay*, Palma de Mallorca, Ripoll, v. I, pp. 207-215.

---, 1980b. "Literatura del Paraguay: De los días coloniales a 1939", in Idem, *Literatura del Paraguay*, Palma de Mallorca, Ripoll, v. II, pp. 11-35.

---, 1981. *Mis amigos*, Palma de Mallorca, Ripoll.

---, 1991. "Marcelino Menéndez Pelayo" in Idem, *Estudios y reseñas*, Palma de Mallorca, Ripoll, pp. 42-73.

Diz Ferreira J., Hernández Arias R., Luna Sellés C. (a cura di), 2011. *Cien años sin Rafael Barrett*, Vigo, Universidade de Vigo.

Fernández, M. Á., 1996. "Un hombre entero. Vida de Rafael Barrett", in R. Barrett, *Germinal*, Asunción, El Lector, pp. 13-30.

Fernández Vázquez, J. M., 1996. "El periodista Rafael Barrett y el *Dolor Paraguayo*", *Cuadernos hispanoamericanos*, 547, pp. 89-100.

Gamarra Doldán, P., 2001. *Españoles ilustres en el Paraguay*, Asunción, Santillana S.A.

González de Bosio, B., 2001. *Periodismo escrito paraguayo. 1845-2001: de la afición a la profesión*, Asunción, Intercontinental.

González Delvalle, A., 2019. *El dolor de Barrett*, Asunción, Servilibro.

Larrea López, J. F., 1993. *Modernismo y teosofia*, Madrid, Libertarias.

Martínez, V., 2017. *La vida es tempestad. Historia de la familia Barrett. Literatura, resistencia y revolución*, Montevideo, Ediciones Banda Oriental.

Mateo del Pino, Á., 1995. "Introducción", in J. Plá, *Latido y tortura*, Puerto del Rosario, Cabildo Insular de Fuerteventura, pp. 11-23.

Meneses, C., 1988. "Barrett, personaje quijotesco", *Cuadernos hispanoamericanos*, 462, pp. 36-44.

Morales Raya, E., 2019. "Viriato Díaz Pérez y su papel como mediador cultural entre España y Paraguay a inicios del siglo xx", in C. A. Peris (editado por), *Paraguay, capítulos de prosopografía social*, Asunción, Centro de Estudios Antropólogicos de la Universidad Católica, pp. 89-115.

Plá, J., 1980. "Influencia francesa en el proceso cultural paraguayo", *Cuadernos americanos*, 2, pp. 125-154.

---, 1985. *Españoles en la cultura del Paraguay*, Asunción, Editorial Araverá.

---, 1995a. *Obras completas*, Asunción, RP ediciones – ICI, v. II.

---, 1995b. *Obras completas*, Asunción, RP ediciones – ICI, v. IV.

---, 2019. "Ildefonso Antonio Bermejo. Un promotor de la cultura paraguaya", in C. A. Peris (editado por), *Paraguay, capítulos de prosopografía social*, Asunción, Centro de Estudios Antropólogicos de la Universidad Católica, pp. 13-88.

Roa Bastos, A., 1978. "Rafael Barrett descubridor de la realidad social del Paraguay", in R. Barrett, *El dolor paraguayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. IX-XXXII.

---, 1991a. "Fragmentos de una autobiografía relatada", *Anthropos - Suplementos*, 25, pp. 11-25.

---, 1991b. "Viriato Díaz Pérez en el aislamiento cultural del Paraguay", *Anthropos - Suplementos*, 25, pp. 80-83.

---, 1996. "Prólogo", in J. Plá, *Poesías completas*, Asunción, El Lector, pp. 3-10.

Rodó, J. E., 1988. "Las 'Moralidades' de Barrett", in R. Barrett, *Obras completas*, Montevideo, Eppal, pp. 695-697.

Rodríguez-Alcalá, H., 1972. "La narrativa paraguaya desde 1960 a 1970", en Idem, *Nueva narrativa hispanoamericana*, II.1, pp. 30-65.

Rodríguez Alcalá, J., 1907. *El Paraguay en marcha*, Asunción, Talleres El País.

Vera, H., 2010. *El país de la sopa dura*, Asunción, Servilibro.

El Liberal. Órgano político de la juventud, Asunción, 19 agosto 1906.

FEDERICO SESIA
Ricercatore indipendente

La *Cristiada* vista da Lovanio

L'ACJB e il conflitto religioso messicano

Il conflitto religioso del Messico iniziò nei decenni successivi all'indipendenza del paese (1821). Nel corso del XIX secolo conobbe momenti di tensione (*Guerra de Reforma*, insurrezione dei *religioneros*) e di congelamento (*porfiriato*), per poi riaccendersi dopo la Rivoluzione messicana (1910-1920), in particolare durante la presidenza di Plutarco Elías Calles (1924-1928), che tramite una riforma del codice penale inasprì la legislazione anticlericale (già presente nella Costituzione del 1917), imponendo in particolare una controversa registrazione dei sacerdoti tramite la *ley Calles*, facendo sì che nel 1926 l'episcopato sospendesse il culto per protesta. Questa situazione condusse alla ribellione di parte dei cattolici del Messico centro-occidentale (la *Cristiada*), che presero il nome di *cristeros*. La guerra finì nel 1929, con un accordo informale (*arreglos*) tra l'episcopato e il presidente Emilio Portes Gil (1928-1930), che portò alla ripresa del culto nel paese.

Fino allo scoppio della *Cristiada*, la stampa belga parlò del Messico solo in occasione delle vicende di Massimiliano d'Asburgo[1] (1832-1867) e dell'espulsione dell'ambasciatore del Belgio negli anni della Rivoluzione (1910-1920). Eccezione al silenzio furono alcuni periodici cattolici, che sporadicamente divulgarono notizie sulle condizioni della Chiesa nel paese. Durante il *porfiriato* alcuni gesuiti belgi aprirono a Puebla un istituto di insegnamento secondario, e a riguardo

> Apparentemente, si attivava qui una filiera di formazione che, più tardi, negli anni Venti del Novecento, farà nascere presso molti cattolici belgi una simpatia particolare per i *cristeros* che, in parte guidati dai gesuiti, insorgeranno in quegli anni contro la Rivoluzione atea. (AA. VV., 1993: 106-107)

[1] L'imperatrice Carlotta (1840-1927), moglie di Massimiliano, era figlia del re del Belgio Leopoldo I (1790 -1865), che mise a disposizione dell'Asburgo le Guardie dell'imperatrice, un corpo di 2.000 volontari. Nell'appello alla Camera per sostenere la spedizione si menzionarono le condizioni della Chiesa messicana (Demeur, 1864: 13). Di fronte alle vicende di Massimiliano il giornale cattolico *Le Bien Public* definì il Messico una 'nazione regicida', mentre l'immagine di un paese ateo comparve nelle pubblicazioni destinate alla gioventù cattolica, in una sorta di anticipazione in piccolo della campagna degli anni Venti (AA. VV., 1993: 106-107).

Non è un caso che il cattolicesimo belga sia stato fonte di ispirazione per i cattolici di altri paesi, data l'importanza della Chiesa del Belgio nell'elaborazione di modelli che ebbero notevole successo fuori dai patri confini. Questo si spiega per le particolari condizioni storiche del paese, in cui la Chiesa ha avuto molta importanza nella società fin dall'indipendenza. La Rivoluzione belga (1830-1831) iniziò per le difficili condizioni dei cattolici nelle Fiandre e nella Vallonia, oltre che per il malcontento della borghesia fiamminga e vallona: re Guglielmo I dei Paesi Bassi (1772-1843) favoriva gli olandesi calvinisti, ritenuti più lealisti, garantendo loro la preminenza nella società (Galli, 2005: 61; Mabille, 2011: 78-86). Fu la borghesia nelle Fiandre e in Vallonia a iniziare il conflitto contro Guglielmo, ottenendo l'indipendenza da Amsterdam (Witte, Craeybecks, Meynen, 2009: 21-24). La Costituzione belga (1831) rappresentò un compromesso tra il clero, i proprietari terrieri e la borghesia liberale, attori che temevano le possibili pieghe radicali della Rivoluzione. La maggior parte delle aspirazioni della Chiesa vennero recepite nella carta, in un contesto che vedeva i cattolici alleati con i liberali, i quali, dal canto loro, accettavano che la società si basasse sulla morale cattolica. La Chiesa nel complesso ottenne molto: a fronte dell'unica concessione della libertà d'espressione, fece salva l'espansione dei servizi religiosi, con opere di carità ed istruzione esentati dal controllo delle autorità, in uno Stato che stipendiava il clero. Questa situazione permise alle istituzioni ecclesiastiche di ottenere molta influenza, istituzioni che in Belgio, contrariamente alla linea di Roma, mantennero un'attitudine conciliatoria: il timore di un ritorno allo *status quo* precedente fece proseguire l'alleanza coi liberali anche dopo l'indipendenza. Inoltre, i cattolici credevano che in quella circostanza un regime di libertà fosse più utile alla Chiesa: lo stesso François-Antoine de Méan (1756-1831), arcivescovo di Mechelet e più alto dignitario dell'episcopato belga, pochi giorni prima del dibattito sulla libertà religiosa scrisse una lettera aperta al Congresso, in cui rivendicò solo la libertà di culto e organizzazione, senza chiedere alcun privilegio. Si trattò di una rottura con la teologia politica allora prevalente (Viaene, 2001: 18-59), e nei rapporti con lo Stato la Chiesa belga anticipò tendenze che presero piede a Roma più di un secolo dopo (Voye, Dobbelaere, Remy, Billet, 1985: 14). Del resto, i cattolici liberali avevano in Belgio solide radici, godendo del sostegno di diocesi importanti come quelle di Ghent e Tournai (Viaene, 2001: 74-75), e nel paese fu forte l'influenza di Félicité de Lamennais (1782-1854) (Voye, Dobbelaere, Remy, Billet, 1985: 332-361; Lebrun, Milbach, 2018: 221-222). La Costituzione non proclamò una religione di Stato, ma stabilì delle sovvenzioni per i ministri di culto, e limitò il controllo del potere giudiziario sulle chiese. Si trattò di un regime costituzionale che garantì indipendenza reciproca a Stato e Chiesa, e inizialmente non ci furono conflitti tra le due istituzioni[2]: un *unicum* nel panorama europeo dell'epoca (Buchanan, Conway, 1996: 187).

Il sistema elettorale censitario e l'alleanza fra cattolici e liberali fecero sì che, fino al 1848, si parlasse di periodo unionista per l'omogeneità della classe dirigente. Le cose cambiarono con la fondazione del Partito liberale[3] (1846), che segnò l'inizio del bipolarismo nella vita politica, divisa ora tra liberali e cattolici, che si alternavano di volta in volta al governo. A fronte

[2] In seguito ci sono stati dei momenti di tensione, in particolare per la riforma scolastica laicista promossa dal liberale Pierre Van Humbeeck (1829-1890) nel 1879. Si arrivò alla rottura delle relazioni fra il Vaticano e Bruxelles. Nel 1884, con il ritorno al potere dei cattolici, una nuova legge sostituì la *loi Van Humbeeck* e ripresero le relazioni con la Santa Sede (Condette, 2010: 293-299; Clark, Kaiser, 2003: 118-126; Lory, 1985: 729-747).

[3] Si tratta del primo partito nel senso moderno del termine. Prima i gruppi politici belgi erano dei *clubs* non strutturati come un partito.

della novità i cattolici si riorganizzarono, arrivando decenni dopo alla fondazione del Partito cattolico (1884). Ai liberali e ai cattolici si aggiunse, nel 1885, il socialista *Parti Ouvrier Belge* (Mabille, 2010: 91-157). L'organizzazione partitica dei cattolici non garantì sempre il loro successo in una società che, all'indomani della Prima guerra mondiale, era in fermento: stavano prendendo piede le rivendicazioni fiamminghe, così come quelle del proletariato (Buchanan, Conway, 1996: 89-190). Ciò nonostante, fino agli anni Venti furono liberali o cattolici a detenere la maggioranza. La situazione cambiò quando re Alberto I (1875-1934) introdusse il suffragio universale maschile nel 1921, modificando gli equilibri elettorali. Alle elezioni del 1921 crebbero i socialisti, mentre i cattolici ottennero solo la maggioranza relativa. Da quel momento in poi il Partito cattolico dovette formare delle coalizioni con liberali e socialisti (Witte, Craeybeckx, Meynen, 2009: 143-146). A fronte di questa situazione modificò il suo nome in *Union Catholique Belge* (UCB), e anche la composizione delle sue élite cambiò: la guida vallona concedette molto alla corrente democristiana, composta dalle associazioni di lavoratori fiamminghi, che le era numericamente superiore. Furono proprio i fiamminghi che, nel 1925, spinsero l'UCB a governare con il socialista Emile Vandervelde (1866-1938), suscitando le ire dei cattolici conservatori: il clima di recriminazioni restò vivo a lungo, nonostante la breve durata del gabinetto Vandervelde. Inoltre, parte dei cattolici sviluppò una certa disaffezione verso l'UCB, per la breve coalizione coi socialisti e per ciò che riteneva essere dei compromessi (Mabille, 2010: 208-212).

Se queste tensioni non condussero alla spaccatura fu grazie agli interventi del primate del Belgio, il card. Desiré Mercier[4] (1851-1926), e a quelli del suo successore, il card. Joseph Van Roey (1874-1961). Ciò nonostante, l'UCB era attraversata da diversi fermenti, provocati anche dall'attivismo della sezione vallona, di tendenza conservatrice. Nel corso degli anni Venti, infatti, i francofoni svilupparono una militanza notevole: il sostegno di Pio XI (1857-1939) al laicato, inquadrato nelle strutture dell'Azione cattolica, insieme con il clima attivista dell'epoca, concorsero alla fondazione e alla crescita dell'*Action Catholique de la Jeunesse Belge* (ACJB), in quel Primo dopoguerra che vide lo sviluppo dei movimenti giovanili legati alle chiese ed ai partiti (Colon, 2000).

Alle origini dell'ACJB vi è l'opera dell'*abbé* Abel Brohée (1880-1947), che fondò *L'Effort* (1913), periodico destinato alla gioventù di cui divenne direttore mons. Louis Picard (1885-1955). Negli anni che precedono la Prima guerra mondiale Brohée viaggiò in Germania e Francia, prendendo spunto dalle associazioni giovanili del laicato. L'ACJB derivò anche dall'esperienza della federazione dei *Cercles d'*études, che avevano come epicentro Lovanio (Hoyois, 1937: 13-23). Inoltre, la Chiesa belga diede un notevole impulso all'ACJB, anche al fine di incanalare in una realtà controllata dall'episcopato quell'attivismo giovanile che stava portando sempre più giovani valloni verso la destra (Defoort, 1977: 91). Il primo statuto definisce

[4] Mercier è stata una figura importante nella Chiesa belga. Attivo a livello ecumenico, diede inizio ad un dialogo con i protestanti, poi esteso agli ortodossi. Il suo ecumenismo era molto avanzato per l'epoca, e vide la sua espressione più compiuta nei colloqui di Malines, cinque incontri fra teologi cattolici e anglicani avvenuti dal 1921 al 1926. In un primo momento queste iniziative non vennero recepite positivamente dalle gerarchie, ma nondimeno ispirarono il decreto *Unitatis redintegratio* del Concilio Vaticano II (1962-1965). In generale i belgi, nel corso del Vaticano II, hanno dato un importante contributo alle riforme conciliari, soprattutto su temi quali la libertà religiosa e l'ecumenismo. Inoltre, il mondo cattolico belga ha vissuto un fermento in ambito politico e sociale nel corso del XX secolo, esprimendo posizioni progressiste che col tempo sono diventate maggioritarie (Schelkens, Dick, Mettepenningen, 2013: 71-72; Donnelly, Famerée, Lamberigts, Schelkens, 2008: 55-58; Jadoulle, 2001: 102-118; Horn, 2015).

l'ACJB l'organo generale di azione cattolica giovanile, con le parrocchie come sua base locale (Hoyois, 1960: 73). Nel 1924 la *Jeunesse Ouvrière Chrétienne* (JOC) si affiliò all'ACJB pur mantenendo il suo nome (Paiano, 2000: 103). L'appoggio della gerarchia e la congiuntura favorevole permisero all'ACJB di crescere rapidamente, diventando un'organizzazione di massa fra i francofoni e distraendoli dalle sirene della destra estrema (Defoort, 1977: 92). Esponente dell'ACJB che giocò un ruolo di primo piano nella campagna belga è il giurista Giovanni Hoyois (1893-1968), suo presidente dal 1923 al 1935 (Rosart, 2014: 4-6).

Quando iniziò la *Cristiada* (1926) in diverse nazioni si svolsero delle campagne d'opinione in favore dei cattolici messicani. Tra queste iniziative spicca per importanza quella dei belgi, per la sua durata, per la sua intensità e per le sue dimensioni, che superano quelle di ogni campagna coeva. Infatti

> […] i cattolici belgi non si limitarono a pregare. Durante circa tre anni, un esteso conglomerato di organizzazioni cattoliche consacrò gran parte dei suoi sforzi a denunciare la persecuzione e a sostenere la resistenza dei cattolici messicani, tanto quella iniziale pacifica, quanto la successiva armata. (O'Dogherty, 2010: 33-34)

Furono i *ligueros*[5] stessi a sottolinearne l'importanza, sia durante che dopo la guerra. Miguel Palomar y Vizcarra[6] (1880-1968) ricordò come i belgi

> Sentirono i dolori e la persecuzione messicana come se fossero propri; non fu questa l'attitudine dei nostri fratelli negli Stati Uniti. […] i nostri amici del Belgio fecero quanto era in loro potere, per rompere l'infame congiura del silenzio […] (24 agosto 1939)[7]

La campagna iniziò nella primavera del 1926, quando sulle pagine de *L'Effort* venne pubblicata la lettera che Luís Ruiz y Rueda, responsabile delle relazioni estere dell'*Acción Católica de la Juventud Mexicana* (ACJM), scrisse ai presidenti delle sezioni giovanili dell'Azione cattolica, chiedendo di informare l'opinione pubblica sulle condizioni della Chiesa in Messico (Ruiz y Rueda, 1926: 210-211). Da allora *L'Effort* partecipò alla campagna, con una rubrica intitolata *Persécution au Mexique* gestita da Jean Denis (1902-1992), segretario di Picard. Diversi furono i periodici di area cattolica che vi presero parte: *La Libre Belgique*, *L'Avant-Garde*, *Le XX Siécle*, *La Jeunesse Agricole*, *Le Ble qui Lève*, *Les Cahiers de la Jeunesse Catholique*, *La Revue catholique des idées et des faits* e *La Cité Chrétienne*. Dall'estate del 1926 la corrispondenza fra i *ligueros* e l'ACJB divenne regolare, così come l'invio, dal Messico, di informazioni e materiale della *Liga*. Inoltre, il terzo consiglio generale dell'ACJB decretò che si sarebbe impegnato per sostenere i messicani (Contre la Terreur Mexicaine, f. 15). L'episcopato belga sostenne la cam-

[5] Militanti della *Liga nacional defensora de la libertad religiosa*, associazione sorta nel 1925 per opporsi all'anticlericalismo di Calles.

[6] Esponente del cattolicesimo sociale messicano. Aderì alla *Liga*, e fu uno dei *ligueros* che ebbe più rapporti con l'ACJB (Hernández Vicencio, 2018, Oliver de Bonfil, 1970).

[7] Nella parte finale della bibliografia, è presente un catalogo delle lettere utilizzate come fonti d'archivio. All'interno del testo si citeranno per data.

pagna dell'ACJB, e Van Roey invitò i fedeli a iniziare una crociata di preghiera (O'Dogherty, 2010: 33). Non era la prima volta che i vescovi belgi si adoperavano per i cristiani di altri paesi: nel 1923 Mercier riuscì ad evitare che i russi bianchi rifugiatisi in Turchia venissero rimpatriati in URSS (Dell'Asta, 2005: 71-122). Punto di svolta nella campagna è l'incontro, svoltosi a Roma nel 1927, di Hoyois con mons. José María González y Valencia (1884-1959), vescovo di Durango, che qualificò l'ACJB per organizzare in Europa un comitato internazionale di protesta, in collaborazione con la *Liga* e VITA-Messico[8]. Lovanio divenne quindi l'ufficio principale del centro di propaganda *liguera*, con il suo comitato ausiliario a Roma (Hoyois, 1937: 188).

Anche l'*Action Catholique de la Jeunesse Belge Féminine* prese parte alla campagna (Rapport de l'activitè de la Federation des Femmes, Rapport de l'activitè du diocese de Gand, Diocese de Namur, Diocese de Liège), e il suo periodico *Ideal et Action* fece uscire alcuni articoli sui messicani. In generale, non fu solo l'ACJB a parteciparvi, pur dandole il contributo maggiore: vi presero parte anche la JOC, così come lo fecero alcuni segmenti del cattolicesimo fiammingo, quali le Leghe del Sacro Cuore. Il loro operato fece sì che, dal primo gennaio alla Pasqua del 1927, le Fiandre fossero il teatro di ottantacinque conferenze a tema Messico. A riguardo si ricordi che ad Anversa nel 1928 3.000 persone (tra cui mons. Antoine de Wachter (1855-1932), vescovo ausiliario di Van Roey, il borgomastro Frans van Cauwelaert (1880-1961), quattro senatori e alcuni deputati) presero parte ad un incontro di protesta (López Ortega, 1944: 215-216). Vi furono anche dei belgi che operarono in favore dei messicani fuori dai patri confini, come il fiammingo Arthur Vermeersch SJ (1858-1936), docente di morale alla Gregoriana che fu tra i moralisti che più si espressero in favore della difesa armata (González Morfín, 2009: 171-172).

L'ACJB pubblicò anche dei libri sul Messico. I due più importanti vennero scritti da Hoyois e Andrés Barquín y Ruiz[9], il primo intitolato *Jusqu'au Sang. Récits et documents sur la Persécution* (1928), prefato da González y Valencia, e il secondo *Sous l'ombre d'Obregon* (1929), con una prefazione di mons. José de Jesús Manríquez y Zarate (1884-1951), vescovo di Huejutla. In particolare, nella prefazione di González y Valencia viene espressa gratitudine verso l'ACJB (AA. VV., 1928: VI). Queste prefazioni sono indice dei rapporti che esistevano tra l'ACJB e i vescovi intransigenti come i due appena citati e mons. Leopoldo Lara y Torres (1874-1939), vescovo di Tacámbaro. In particolare, vennero tradotti in francese diversi discorsi di Manríquez (Message au Monde Civilisé). Vi furono anche altri scritti a tema Messico: nel 1926 l'ACJB fece uscire l'opuscolo *La vérité sur la persécutions mexicaine*, e nel 1934 Picard diede alle stampe *Nouvelles fureurs de la persécution mexicaine*, breve testo apologetico che ripercorre le tappe del conflitto religioso. Oltre alla campagna stampa, alle conferenze e alle pubblicazioni, l'ACJB promosse anche delle raccolte fondi in favore dei messicani, che in alcuni casi ottennero buoni risultati (26 gennaio 1928). La campagna riguardò anche le scuole dell'infanzia: in due manuali intitolati *Pages de Gloire*, che venivano donati agli studenti elementari meritevoli, vennero pubblicati degli articoli sul Messico a firma di Hoyois, nei quali le vicende di alcuni cattolici sono descritte con toni agiografici, per farne un esempio per i giovani (AA. VV., 1927-

[8] *Unión Internacional de Todos los Amigos de la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa de México*, organismo creato alla fine del 1926 per sostenere la *Liga* all'estero.

[9] Militante dell'ACJM esiliato dal Messico durante la *Cristiada*. Nel 1928 fu ospite dell'ACJB a Lovanio, per collaborare alla campagna.

1928: 77-83; AA. VV., 1928-1929: 83-90). L'intensità dell'operato belga emerge in modo eloquente dall'invio, nel 1929, di Léon Degrelle (1906-1994) nel paese centroamericano sotto mentite spoglie, per incontrare i *cristeros* e portare notizie in patria. Una vicenda messicana che interessò particolarmente i belgi fu quella di Miguel Agustín Pro SJ (1891-1927), gesuita accusato di aver partecipato ad un attentato contro Álvaro Obregón (1880-1928) e fucilato nel 1927. Questo interesse nasceva dai trascorsi di Pro in Belgio, nei quali frequentò la JOC, condividendone la sensibilità per le problematiche sociali. Non a caso, nel 1928 il periodico della JOC *La Jeunesse Ouvriére* fece uscire in prima pagina un articolo sulla morte del gesuita[10]. E non fu il solo ad occuparsi della sua figura: nel 1929 i tipi Rex pubblicarono un breve scritto biografico, intitolato *Sang Mexicain. Le martyre du P. Pro*, i cui primi 3.000 esemplari si esaurirono in poche ore.

Le ragioni della campagna

Oltre a motivazioni di carattere ideale, la campagna dell'ACJB rispose anche alla complessa ricezione di parte della gioventù cattolica vallona della condanna di Charles Maurras (1868-1952) e dell'*Action Française* (AF), emanata da Pio XI nel 1926. Le idee dell'AF non rimasero infatti circoscritte in Francia, ma esercitarono la loro influenza anche su parte dei belgi francofoni negli anni Venti, grazie al clima revanscista creatosi dopo l'invasione tedesca del 1914 e per lo spirito militante dell'epoca. (Vanderpelen-Diagre, 2004: 32) Di fronte all'attrattiva di Maurras, la Chiesa belga tentò di deviare la mobilitazione per un ordine cattolico e nazionalista nella campagna per i messicani, distogliendo l'attenzione dall'AF.

Tra il 1919 e il 1926 le idee di Maurras raggiunsero in Belgio il loro zenit (Balace, 2009: 67-95; Defoort, 1978a: 315-333; Defoort, 1978b: 593-631), e le rimostranze verso la condanna pontificia dovettero restare vive a lungo, se *L'Effort* e altre riviste cattoliche pubblicarono più articoli in cui si invitarono i lettori alla sottomissione alle direttive romane: una sollecitudine che si spiega con la forte influenza che ebbero le sue posizioni (Defoort, 1976: 150). Si tenga presente come, anche poco prima della condanna, alcuni esponenti importanti del cattolicesimo belga si fossero espressi favorevolmente nei confronti del francese: l'*abbé* Jacques Leclercq (1891-1971) lo definì un gigante del pensiero, mentre l'*abbé* René van den Hout (1886-1969) lo invitò come relatore ad una conferenza presso la cattedra delle grandi conferenze cattoliche di Bruxelles. Si trattava di personalità ecclesiastiche di spicco, che dirigevano due importanti periodici in grado di influenzare i lettori. Diversi furono gli intellettuali belgi affascinati da Maurras, come François Drion du Chapois (1899-1986, fino alla condanna del papa) e Marcel De Corte (1905-1994). Nel 1925 *Les Cahiers de la Jeunesse Catholique* svolse un sondaggio tra i suoi lettori, chiedendo quale autore contemporaneo fosse considerato un mentore, e in cima alla classifica figurò proprio Maurras (Zelis, 2009: 39-45; Dard, Grunewald, 2009: 74-78). La pubblicazione del sondaggio ebbe conseguenze di vasta portata, arrivando ad allertare il Vaticano e ad innescare il processo che portò alla condanna dell'AF: questo perché, nei risultati del sondaggio, un agnostico come Maurras aveva superato Mercier, che pure era considerato un eroe nazionale. Il timore dell'influenza dell'AF nel mondo francofono spinse Pio XI alla

[10] "Un ami de la J.O.C. massacré au Mexique", *La Jeunesse Ouvrière*.

condanna, allarmato in tal senso anche dalle denunce de *La Libre Belgique* (Goyet, 2000: 232). Ad ogni modo, non tutto il mondo cattolico belga ne subì il fascino: al contrario, La Libre Belgique definì inquietanti i risultati del sondaggio dei *Cahiers* e mantenne una linea ostile all'AF, per l'agnosticismo del suo leader e per l'influenza che aveva fra i belgi, pubblicando degli articoli in cui criticava sia la sua visione del mondo, che quei cattolici che lo sostenevano, e scrivendone altri all'indomani della condanna per sostenerne le ragioni. Più simpatizzante di Maurras fu invece *Le XX Siécle*.

Questa situazione, unita ai fermenti dei fiamminghi e a una relativa disaffezione verso l'UCB, fece sì che la campagna fosse vissuta dall'ACJB anche come mezzo per ritrovare un'unità ritenuta compromessa:

> [la campagna] diede l'opportunità alle forze cattoliche di dimostrare in maniera pubblica la loro vitalità e capacità di mobilitazione. Fino agli anni Venti, non avevano fatto ricorso alla mobilitazione di massa [...] si insisteva [...] sul fatto che la persecuzione non doveva considerarsi un avvenimento del passato, né propria di luoghi lontani. La minaccia era prossima ed era necessario stare in guardia. (O'Dogherty, 2010: 38-39)

La fine della campagna

Sia i belgi che i *ligueros* erano preoccupati dall'eventualità che si giungesse ad un accordo tra la Santa Sede e il Messico senza che quest'ultimi venissero coinvolti (10 novembre 1928). Antonio López Ortega[11] ne parlò a Hoyois nel 1928, non nascondendo una certa apprensione (10 novembre 1928). Mentre gli *arreglos* erano in fase di gestazione, le notizie sulle trattative facevano montare il malcontento nella *Liga*. Ciò nonostante, fino alla pubblicazione degli *arreglos* i messicani invitarono a non dar credito a chi parlava di pace fra l'episcopato e il governo(5 gennaio 1929). Barquín y Ruiz, in una lettera a Hoyois del 1929, disse che rispetto alle voci di ipotetici accordi dava più importanza all'ultima lettera pastorale collettiva dei vescovi del Messico, che al momento era l'ultimo documento emanato da tutto l'episcopato (18 gennaio 1929). Sempre Barquín chiese a Hoyois di smentire le voci su un eventuale accordo (10 gennaio 1929). Anche la Chiesa messicana invitava a non dar credito alle notizie a riguardo fino all'annuncio ufficiale (3 febbraio 1929). López Ortega auspicava che i vescovi portassero avanti le trattative in collaborazione con la *Liga*, cosa che non avvenne, suscitando non pochi disagi tra i *ligueros*, destinati ad esacerbarsi nel periodo successivo agli *arreglos* (30 gennaio 1929). L'amarezza dei *ligueros* per questa situazione emerge dalle parole dello stesso Barquín y Ruiz (13 marzo 1930).

All'indomani degli *arreglos*, l'ACJB in un primo momento continuò a sostenere la *Liga*, anche se in modo più discreto. I *ligueros* erano convinti che Pio XI avesse approvato gli accordi solo perché male informato, e per questo motivo Palomar y Vizcarra si recò in Vaticano[12]

[11] Esponente della *Liga* che divenne segretario di VITA-Messico a Roma, e collaborò con l'ACJB alla campagna.

[12] Non era la prima volta che capitava qualcosa del genere: nel 1925 Palomar y Vizcarra e Gabriel Fernández Somellera andarono a Roma per presentare un memorandum al papa, nel quale chiesero un intervento del Vaticano per ottenere dai cattolici messicani più impegno nella difesa della loro religione, impegno del quale la *Liga* si sarebbe fatta interprete. Non è chiaro se vennero ricevuti da Pio XI. (Valvo, 2016: 170-171)

nel 1930, portando con sé una documentazione che, a suo dire, avrebbe fatto cambiare idea al papa. I belgi sostennero la sua missione, e del resto gli stessi Hoyois e Picard sembravano convinti della veridicità dei memorandum del messicano (1 ottobre 1930). Su suggerimento del card. Tommaso Boggiani (1863-1942), Palomar y Vizcarra chiese un incontro con il segretario di Stato card. Eugenio Pacelli (1876-1958), vantando buone referenze. Alla fine diede i documenti al card. Bonaventura Cerretti (1872-1933), segretario della Delegazione apostolica in Messico per venticinque anni), il quale gli assicurò che li avrebbe consegnati al papa e a Pacelli, e che avrebbe ottenuto degli incontri con quest'ultimo. Il 19 novembre fu ricevuto dal segretario di Stato, il quale disse di aver letto il memorandum ma non fece alcuna dichiarazione a riguardo, mantenendo un atteggiamento circospetto. Palomar y Vizcarra consegnò la sua documentazione anche a mons. Giuseppe Pizzardo (1877-1970), rilevando come questi non sembrasse favorevole alla sua causa (4 dicembre 1930). Nonostante gli sforzi, nel corso del suo soggiorno romano non venne mai ricevuto da Pio XI, e, convinto di aver fatto il possibile, partì da Roma il 15 marzo del 1931 (12 marzo 1931).

Dopo il fallimento della missione romana, l'epoca del coinvolgimento diretto dei belgi nel conflitto religioso del Messico finì, pur permanendo i rapporti di amicizia che si erano instaurati in questi anni (9 novembre 1931). Non a caso nel 1933 López Ortega, a nome della *Liga*, incaricò Hoyois di scegliere i rappresentanti di VITA che avrebbero presenziato alla riunione di Parigi dei presidenti delle istituzioni cattoliche (18 febbraio 1933). Nel 1932 Lara y Torres si recò a Roma per denunciare gli episodi di anticlericalismo che stavano avvenendo nella sua diocesi, suscitando le speranze dei *ligueros* di vedere riaperta la questione messicana, ma anche questo viaggio si concluse con un nulla di fatto. Non stupirà che, prima di recarsi a Roma, si fosse trattenuto per qualche tempo in Belgio, e che la sua visita sia stata preannunciata a Hoyois da Palomar (26 maggio 1932). Nel 1933 Lara y Torres, ormai paralitico, si trasferì a Bruxelles, dopo aver rinunciato al governo diocesano (25 aprile 1933; 16 maggio 1933).

Manríquez y Zarate, prelato che mantenne rapporti con l'ACJB, venne coinvolto in una controversia: girò voce che il vescovo di Huejutla avesse pronunciato, nel dicembre del 1929, un discorso sul conflitto religioso nel teatro di Lovanio gremito di militanti dell'ACJB. Questo presunto discorso non passò inosservato in Messico, e non mancò di suscitare le reazioni dei vescovi favorevoli al *modus vivendi*, tra cui mons. Leopoldo Ruiz y Flores[13] (1865-1941): era corsa voce che Manríquez avesse dichiarato che quanto da lui detto corrispondesse alle posizioni di Pio XI. Quando, nel 1930, Barquín y Ruiz introdusse il discorso in Messico (5 febbraio 1939), Ruiz y Flores replicò seccatamente, definendolo calunnioso verso i vescovi che avevano stipulato gli *arreglos* (13 marzo 1930). La controversia spinse López Ortega a viaggiare da Roma a Lovanio per avvisare i belgi di quanto accaduto. Da parte sua, la dirigenza dell'ACJB negò che il discorso fosse stato letto a Lovanio. Nonostante le smentite, nel giugno del 1931 Díaz si recò in visita nella città belga, dove replicò alle accuse dei *ligueros* (16 giugno 1931). Nel 1930 Picard aveva già dichiarato che la Chiesa, nel chiedere l'abrogazione delle leggi vigenti in Messico, aveva il diritto di indicare ai fedeli la strategia per ottenerla, e che questi erano tenuti ad attenervisi. Scrisse poi una lettera a Ruiz y Flores, in cui ribadì la fedeltà dell'ACJB alle direttive di Pio XI sul Messico, e come questa abbia sempre rispettato gli *arreglos* (O'Dogherty, 2010: 49-50).

[13] Insieme a mons. Pascual Díaz (1876 – 1936) fu uno dei due vescovi che stipulò gli *arreglos*.

I rapporti personali tra i *ligueros* e l'ACJB sopravvissero alla fine della campagna, così come la gratitudine dei messicani verso i belgi (24 agosto 1939). Octavio Elizalde, presidente dell'ACJM, ricordò con affetto quanto fatto dai belgi in loro favore, concedendo a Picard l'associazione onoraria all'ACJM (31 dicembre 1929). Da queste relazioni emerge come

> […] nonostante la distanza e la diversità delle loro circostanze, questi leader condividevano ideologia, riferimenti e concetti. Insomma, avevano un linguaggio comune. Non sarebbe importante segnalarlo se non fosse che in Messico, con troppa frequenza, la storiografia del periodo contemporaneo tende a riferire i fatti relativi alla Chiesa solo a circostanze locali, come se si trattasse di fenomeni isolati dal resto del mondo cattolico. Si tende a minimizzare l'influenza delle correnti intellettuali e politiche europee, tanto nella politica della Chiesa messicana quanto nei suoi vertici, laici e del clero. […] In questo senso, risulta interessante segnalare che i cattolici messicani non furono alieni alle correnti di pensiero, reazionarie e democristiane, che durante il periodo fra le due guerre si manifestarono nella maggior parte dei paesi cattolici d'Europa. (O'Dogherty, 2010: 52)

Terminata la campagna, venne meno un elemento che riuscì a fare da collante per le diverse tendenze del mondo cattolico, diviso sulla questione dell'AF. Non è infatti un caso che sia stato proprio Degrelle, che in gioventù ammirava Maurras, a dar vita negli anni Trenta al movimento rexista, il quale venne visto dall'ACJB quasi come uno scisma: molti militanti di Rex provenivano dalle sue fila. La difficile accoglienza della condanna del papa, la contestazione dell'UCB, e la svolta a destra di parte dei valloni erano riemerse come un fiume carsico nel 1935, quando a Courtrai un centinaio di sostenitori di Degrelle bloccarono l'accesso al congresso annuale della Federazione di associazioni e circoli cattolici, accusando i leader dell'UCB di corruzione (Conway, 1993: 10). Data la composizione del suo elettorato e le idee vicine a quelle di Maurras, il rexismo si può configurare come una tardiva reazione alla maldigerita condanna dell'AF. Di fronte del rexismo, che agli occhi di Hoyois e Picard metteva a rischio l'unità dei cattolici in politica, si tentò una manovra analoga a quella attuata per la condanna dell'AF: accentuare una campagna d'opinione in favore di cattolici stranieri, questa volta non messicani ma spagnoli, dato il complicarsi delle loro relazioni con la Seconda repubblica.

Bibliografía

AA. VV., 1928. *La Tragedie Mexicaine. Jusqu'au Sang. Récits et documents sur la Persécution*, Lovanio, Éditions de la Jeunesse Catholique.

AA. VV., 1993. *Les Belges et le Mexique. Dix contributions à l'histoire des relations Belgique-Mexique*, Lovanio, Presses Universitaires de Louvain.

AA. VV., 1927-1928. *Pages de Gloire. Nos héros, nos chefs, notre ideal*, Liegi, Conceil Central de l'Einsegnement Catholique.

AA. VV., 1928 – 1929. *Pages de Gloire. Pour nos autels et nos foyers*, Liegi, Conceil Central de l'Einsegnement Catholique.

Association Catholique de la Jeunesse Belge, 1932, Lovanio, *Statuts de l'A.C.J.B.*

Bailey, D. C., 1974. *Viva Cristo Rey! The Cristero Rebellion and the Church State conflict in Mexico*, Austin, Texas University Press.

Balace, F., 2009. "Les maurrassiens belges après 1945", in Dard, O., Grunewald, M. (a cura di), *Charles Maurras et l'étranger, l'étranger et Charles Maurras*, Berna, Peter Lang, pp. 67-95.

Buchanan, T., Conway, M. (a cura di), 1996. *Political Catholicism in Europe 1918-1965*, Oxford, Clarendon Press.

Clark, C., Kaiser, W. (a cura di), 2003. C*ulture Wars. Secular-Catholic Conflict in Nineteenth-Century Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.

Clautriaux, J., 1929. *Sang Mexicain. Le martyre du P. Pro*, Lovanio, Éditions Rex.

Colon, D., 2000. "Une jeunesse vaticane? Le Saint-Siège et la jeunesse catholique au XXe siècle", in Fondation Singer-Polignac, *Nations et Saint-Siège au XXe siècle: Colloque de la Fondation Singer-Polignac*, Parigi, Fayard.

Condette, J. (a cura di), 2010. **Éducation**, *Religion, Laïcité (xvie – xxe s.). Continuités, tensions et ruptures dans la formation des* élèves *et des enseignants*, Lille, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion.

Conway, M., 1993. *Collaboration in Belgium. Léon Degrelle and the Rexist movement 1940-1944*, Yale University Press.

Defoort, E., 1976. "L'Action Française dans le nationalisme belge 1914-1918", *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 1-2, pp. 113-152.

---, 1977. "Le courant réactionnaire dans le catholicisme francophone belge 1918-1926. Première approche", *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 1-2, p. 81-153.

---, 1978a. "Les catholiques belges face à Maurras et à l'Action Française 1898-1914", *Revue d'histoire ecclésiastique*, 73, 2, pp. 315-333.

---, 1978b. "Les catholiques belges face à Maurras et à l'Action Française 1898-1914", *Revue d'histoire ecclésiastique*, 73, 3, 593-631.

Degrelle, L., 1929. *Mes aventures au Mexique*, Parigi, Éditions Rex.

Dell'Asta, A., 2005. "La sete della riconciliazione. Storia del Saint-Georges, un collegio cattolico per russi (1921-2002)", in AA. VV., *Dopo la Russia (in Francia)*,

Milano, ISU, Università Cattolica, pp. 71-122.

Demeur, A., 1864. *L'expédition belge au Mexique: appel aux chambres*, Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven & C. Éditeurs.

Donnelly, D., Famerée, J., Lamberigts, M., Schelkens, K., 2008. *The Belgian contribution to the Second Vatican Council. International research conference at Michelen, Leuven and Louvain-la-Neuve (September 12 – 16, 2005)*, Lovanio, Uitgeverji Peters.

Galli, S. B., 2005. *Le alchimie del federalismo. La «lunga marcia» del Belgio (1830 – 1993): percorsi storici, costituzionali e istituzionali*, Firenze, European Press Academic Publishing.

Gerard, E., Wynants, P. (a cura di), 1994. *Histoire du mouvement ouvrier chrétien en Belgique*, 2 voll., Lovanio, Leuven University Press.

González Morfín, J., 2009. *La Guerra Cristera y su licitud moral*, Città del Messico, Porrúa-Universidad Panamericana.

González Navarro, M., 2000-2003. *Cristeros y agraristas en Jalisco*, v. 5, Città del Messico, El Colegio de México.

Goyet, B., 2000. *Charles Maurras*, Parigi, Presses de Sciences Po.

Hernández Vicencio, T., 2018. *Revolución y Constitución: Pensamiento y acción política de tres católicos mexicanos en la primera mitad del siglo XX*, Città del Messico, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Horn, G. R., Gerard, E. (a cura di), 2001. *Left Catholicism 1943 – 1955. Catholics and Society in Western Europe at the point of Liberation*, Lovanio, Leuven University Press.

Horn, G. R., 2015. *The Spirit of Vatican II. Western European Progressive Catholicism in the Long Sixties*, Oxford, Oxford University Press.

Hoyois, G., 1937. *Gestes de jeunes. L'Association Catholique de la Jeunesse Belge 1912 – 1937*, Lovanio, Éditions de l'A.C.J.B. .

---, 1960. *Monsegneur Picard. Aux origines de l'action catholique*, Bruxelless, Éditions de l'Action Catholique des Hommes.

Huguenin, F., 1988. *A l'école de l'Action française. Un siècle de vie intellectuelle*, La Flèche, Jean-Claude Lattès.

Jadoulle, J., 2001. "The Milieu of Left Wing Catholics in Belgium (1940s-1950s)", in Horn, G. R., Gerard, E. (a cura di), *Left Catholicism 1943 – 1955. Catholics and Society in Western Europe at the point of Liberation*, Lovanio, Leuven University Press, pp. 102-118.

Lebrun, R. A., Milbach, S. (a cura di), 2018. *Lamennais: a Believer's Revolutionary Politics*, Boston, Brill.

Leymarie, M., Prévotat, J. (a cura di), 2019. *L'Action française. Culture, société, politique*, Presses Universitaires du Septentrion.

López Ortega, J. A., 1944. *Las Naciones Extranjeras y la Persecución Religiosa*, Città del Messico.

Lory, J., 1985. "La résistance des catholiques belges à la «loi de malheur», 1879-1884", *Revue du Nord*, 67, n. 266, pp. 729-747.

Mabille, X., 2011. *Nouvelle histoire politique de la Belgique*, Bruxelles, Crisp.

Meyer, J., 2006. *La Cristiada*, v. 3, Città del Messico, Siglo Veintiuno Editores.

Mola, A. A. (a cura di), 1993. *Stato, Chiesa e società in Italia, Francia, Belgio e Spagna nei secoli XIX-XX. Atti del convegno internazionale di studi (Cuneo-Mondovì-Cavour-Savignano 30-31 ottobre 1992)*, Foggia, Bastogi.

Mutolo, A., 2003. *Gli arreglos tra l'episcopato e il governo nel conflitto religioso del Messico (agosto 1929). Come risultano dagli archivi messicani*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana.

O'Dogherty, L. 2010. "Los católicos belgas y el conflicto religioso en México", in Meyer, J. (a cura di), *Las naciones frente al conflicto religioso en México*, Città del Messico-Madrid, Tusquets, pp. 33-34.

Oliver de Bonfil, A., 1970. *Miguel Palomar y Vizcarra y su interpretación del conflicto religioso de 1926*, Città del Messico, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Paiano, M., 2000. *Liturgia e società nel Novecento. Percorsi del movimento liturgico di fronte ai processi di secolarizzazione*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.

Rosart, F., 2014. *Inventaires des Papiers Giovanni Hoyois (1893-1969)*, Lovanio, ARCA.

Ruiz y Rueda, L., 1926. "Une letter de la jeunesse mexicaine au president de l'A.C.J.B", *L'Effort*, IX, 18, pp. 210-211.

Schelkens, K., Dick, J. A., Mettepenningen, J., 2013. *Aggiornamento? Catholicism from Gregory XVI to Benedict XVI*, Boston, Brill.

Soberanes Fernández, J. L., Cruz Barney, O. (a cura di), 2015. *Los arreglos del presidente Portes Gil y el fin de la guerra cristera. Aspectos juridicos e historicos*, Città del Messico, Universidad Nacional Autónoma de México.

Sutton, M., 1982. *Charles Maurras et les catholiques français 1890-1914. Nationalisme et positivisme*, Parigi, Beauchesne.

Valvo, P., 2016. *Pio XI e la Cristiada. Fede, guerra e diplomazia in Messico (1926-1929)*, Brescia, Editrice Morcelliana.

Vanderpelen-Diagre, C., 2004. *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu. La littérature catholique belge dans l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, *Éditions* Complexe-CEGES.

Viaene, V., 2001. *Belgium and the Holy See from Gregory XVI to Pius IX (1831-1859). Catholic revival society and politics in 19th-century Europe*, Lovanio, Kadoc-Leuven University Press.

Voye, L., Dobbelaere, K., Remy, J., Billet, J., 1985. *Belgique et ses Dieux. Eglises, mouvements religieux et laiques*, Louvain-La-Nueve, Cabay.

Witte, E., Craeybecks, J., Meynen, A., 2009. *Political History of Belgium. From 1830 onwards*, Bruxelles, Academic and Scientific Publishhers.

Zelis, G. (a cura di), 2009. *Les intellectuels catholiques en Belgique francophone aux 19e et 20e siècles*, Louvain-la-Nueve, Presses Universitaires de Louvain.

Fonti di archivio

Lettera di Antonio López Ortega a Giovanni Hoyois, Roma 10 novembre 1928, Archives du Monde Catholique (ARCA), Université Catholique de Louvain (UCL), Papiers Giovanni Hoyois (PGH), f. 137.

Lettera di Antonio López Ortega a Giovanni Hoyois, Roma 5 gennaio 1929, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di Andrés Barquín y Ruiz a Giovanni Hoyois, 10 gennaio 1929, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di Andrés Barquín y Ruiz a Giovanni Hoyois, 18 gennaio 1929, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di Antonio López Ortega a Giovanni Hoyois, Lovanio 30 gennaio 1929, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di Andrés Barquín y Ruiz a Giovanni Hoyois, Bruxelles 3 febbraio 1929, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di Octavio Elizalde a Giovanni Hoyois, Città del Messico 31 dicembre 1929, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di Andrés Barquín y Ruiz a Giovanni Hoyois, Città del Messico 5 febbraio 1930, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di Andrés Barquín y Ruiz a Giovanni Hoyois, Città del Messico 13 marzo 1930, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di Manuel Falcón a Giovanni Hoyois, Parigi 1 ottobre 1930, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di Miguel Palomar y Vizcarra a Giovanni Hoyois, Roma 4 dicembre 1930, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

30 Lettera di Miguel Palomar y Vizcarra a Giovanni Hoyois, Roma 12 marzo 1931, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di Miguel Palomar y Vizcarra a mons. Luis Picard, Città del Messico 9 novembre 1931, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di Miguel Palomar y Vizcarra a Giovanni Hoyois, Città del Messico 26 maggio 1932, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di Antonio López Ortega a Giovanni Hoyois, Roma 18 febbraio 1933, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di Antonio López Ortega a Giovanni Hoyois, Roma 25 aprile 1933, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di Leopoldo Lara y Torres a Giovanni Hoyois, Parigi 16 maggio 1933, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di Miguel Palomar y Vizcarra a Giovanni Hoyois, Città del Messico 24 agosto 1939, ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Lettera di mons. Picard a Giovanni Hoyois, Lovanio, s. d., ARCA, UCL, PGH, f. 137.

Visita di mons. Díaz a Lovanio, Lovanio 16 giugno 1931, ARCA, UCL, PGH, f. 138.

Contre la Terreur Mexicaine. Note de G. Hoyois sur la souscription mexicaine, ARCA, UCL, Papiers Lambert Denis, f. 15, 1.

Message au Monde Civilisé par l'Eveque de Huejutla (Mexique), ARCA, UCL, PLD, f. 15, 1-8.

Lettera di René Jurdant a Giovanni Hoyois, 26 gennaio 1928, ARCA, UCL, PLD, f. 15.

Rapport de l'activitè de la Federation des Femmes Catholiques Belges et de l'Association Cath. de la Jeunesse Belge Feminine pendant l'anee 1926 dans le diocese de Gand, ARCA, UCL, Papiers Christine de Hemptinne, PCH, f. 4.

Rapport de l'activité du diocese de Gand pendant l'annee 1926, ARCA, UCL, PCH, f. 4.

Diocese de Namur. Rapport de l'activitè du diocese de Namur pendant l'anne 1926, ARCA, UCL, PCH, f. 4.

Diocese de Liège. Activitè de l'A.C.J.B.F. en 1928, ARCA, UCL, PCH, f. 4.

Periodici

1926, "La résistance catholique au Mexique", *Ideal et Action*, I, 6, pp. 178-179.

1926, "Protestation contre la Persécution Religieuse au Mexique", *Ideal et Action*, II, 6, pp. 171-172.

1927, "Contre la persécution au Mexique. Un beau bilan", *L'Effort*, X, 21, p. 179.

1927, "La Persécution au Mexique. Comment nos freres meurent pour la foi", *La Jeunesse Ouvriére*, VIII, 6, p. 65.

1927, "Les martyrs du Leon", *La Jeunesse Ouvrière*, VIII, 12, p. 168.

1928, "Chronique internationale. Amerique", *Ideal et Action*, III, 2, p. 63.

1928, "Chronique international. Mexique", *Ideal et Action*, III, 3, p. 96.

1928, "La persécution mexicaine", *La Jeunesse Ouvrière*, IX, 3, p. 32.

1928, "Pour les catholiques du Mexique", *Ideal et Action*, I, 9, pp. 282-283.

1928, "Un ami de la J.O.C. massacré au Mexique", *La Jeunesse Ouvrière*, IX, 1, pp. 3-5.

De Hemptinne, C., Mme De Trooz, 1926, "A nos Soeurs du Mexique", *Ideal et Action*, I, 7, pp. 193-194.

Denis, J., 1927, "La Persécution mexicaine", *Ideal et Action*, II, 5, pp. 135-137.

Druart, E., 1926, "La Belgique et le Mexique catholique", *Ideal et Action*, I, 10, pp. 297-298.

Picard, L., 1928, "Jusqu'au sang. Récits de la tragédie mexicaine", *La Jeunesse Ouvrière*, IX, 39, pp. 445-446.

Picard, L., 1928, "Les martyrs du Mexique", *La Jeunesse Ouvrière*, IX, 32, p. 377.

Union Internationale des Ligues Féminines Catholiques, 1926, "A la Direction et aux Membres de l'Union des Dames Catholiques du Mexique", *Ideal et Action*, I, 8, p. 251.

JACOPO TURCONI
Università degli Studi di Milano

Ambasciatore, intellettuale e giornalista: Juan Ignacio Luca de Tena dalla Spagna al Cile (1939-1943)

Fu nel 1946, ai tempi in cui Juan Ignacio Luca de Tena venne accolto nella *Real Academia Española*, che José Maria Pemán definì la sua «justeza de Embajador hecha exactamente, a medias, para la levedad de los salones, y a medias, para la seriedad del despacho»[1] (Pemán, 1946: 51). Un tale apprezzamento ci appare oggi singolarmente efficace per introdurre un uomo nella cui vita «se esfuman tanto las lindes y fronteras entre el embajador y el comediógrafo, el director de *ABC* y el hombre de mundo»[2] (Pemán, 1946: 35) che diviene difficile volerne analizzare un aspetto senza considerare anche gli altri. Così, poiché la sua rilevanza culturale è data dalla rilevanza dei singoli contributi nei vari campi in cui s'impegnò, sotto il profilo storiografico la comprensione della sua opera come rappresentante diplomatico in Cile della Spagna del primo franchismo non può prescindere da un inquadramento più generale della sua figura. Ad assecondare quest'impressione di poliedricità fu lo stesso Luca de Tena, sia nella lunga intervista concessa nell'ottobre 1958 a Marino Gómez-Santos (1964: 289-346), dove alle sue *cuatro vidas* addirittura ammise ne avrebbe preferita una quinta - «la verdadera vocación de mi vida es la de actor» (1964: 293), sia, soprattutto, in *Mis amigos Muertos* (1972), una curiosa autobiografia a mosaico in cui Luca de Tena disse di sé parlando delle più significative personalità con cui era entrato in contatto, nomi di disparatissime sensibilità e provenienze politiche. Al di là delle fonti reperibili presso l'*Archivo General de la Administración di Alcalá de Henares*, dunque, per definire il suo operato come ambasciatore di Spagna in Cile tra 1939 e 1943, mancando testi monografici sul tema, è possibile ricorrere solamente a opere di ambiti diversi. Questi sono la Storia del Cile (dove spiccano i contributi di Mario Barros Van Buren, Joaquín Fermandois e, in italiano, di Maria Rosaria Stabili e Raffaele Nocera), la Storia della Spagna e in particolare delle sue relazioni con l'America Latina (si segnalano i lavori di Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, Rosa María Pardo Sanz, Cristián Garay Vera e Pablo Sapag) e

[1] «equilibrio di ambasciatore fatto esattamente, in parti uguali, per la leggerezza dei salotti e per la serietà dell'ufficio» (traduzioni dell'autore).

[2] «si sfumano tanto i confini e i bordi tra l'ambasciatore e il commediografo, il direttore di ABC e l'uomo di mondo».

gli studi sull'*ABC* e la famiglia Luca de Tena (Francisco Iglesias, Victor Olmo e Juan Antonio Pérez Mateos, Miguel Martín).

L'uomo che l'1 gennaio 1941 sarebbe arrivato in carrozza presidenziale alla stazione Mapocho di Santiago del Cile nacque a Madrid il 23 ottobre 1897, figlio del futuro fondatore del quotidiano conservatore *ABC* (1903). Giovane dagli interessi eclettici, eletto deputato alle Cortes nel 1923 per la circoscrizione di Siviglia, attivo come autore di testi teatrali di successo quali la zarzuela *El huesped del sevillano* e la farsa d'ispirazione pirandelliana *¿Quién soy yo?* e tanto inserito nell'alta società da potersi ritenere a buon diritto amico personale del re Alfonso XIII, Juan Ignacio mosse i primi passi nel mondo del giornalismo proprio sulle orme del padre Torcuato. Nella redazione di un giornale che già si avviava a divenire tra i più importanti di Spagna, dal 1925 diresse personalmente il supplemento *Blanco y Negro*. Due eventi segnarono il suo progressivo coinvolgimento a tempo pieno nella vita politica del paese: il primo, la morte del padre (1929), lo portò a dirigere in prima persona il sempre più importante quotidiano di famiglia, mentre il secondo, l'instaurazione della *Segunda República* con conseguente abbandono del paese da parte dell'ormai ex sovrano (1931), lo costrinse a ripensare alla propria fede monarchica in un panorama ormai deteriorato dalla violenza diffusa e dagli odi di parte. Egli stesso finì per due brevi periodi in prigione, prima nel 1931 a seguito dei disordini scoppiati attorno all'edificio del nuovo *Círculo Monárquico Independiente*, alla cui fondazione non era stato estraneo, e poi l'anno successivo per il suo supposto – e mai del tutto chiarito – coinvolgimento nel fallito golpe del generale José Sanjurjo. Sicuro è che nel 1936 Luca de Tena aiutò il generale Mola a pianificare l'*Alzamiento Nacional*, procurando anche a Francisco Franco l'aereo con cui questi dalle Canarie, dove il governo repubblicano l'aveva confinato, raggiunse Tetuán per porsi alla testa delle truppe africane. Durante la guerra, cui in alcune circostanze prese parte sul campo, Luca de Tena gestì da Siviglia l'edizione andalusa di *ABC*, nata solo nel 1929 ma già consolidata abbastanza per proporsi a quel punto come periodico leader di tutta quella parte di Spagna che sosteneva i golpisti, forte anche di una redazione completamente rinnovata, firme di livello nazionale e una tiratura più che raddoppiata. Il ritorno alla direzione dell'*ABC* di Madrid avvenne nel marzo 1939 con la fine della guerra civile, in un contesto di libertà di stampa ormai pesantemente compromessa: come ricorda Luis María Ansón, «la brutal censura que desde 1939 se ejerció sobre la prensa española [...] no sólo tachaba lo que Franco no quería que se publicara, sino que ordenaba que se publicara lo que el 'caudillo' deseaba»[3] (Ansón, 1994: 285). Otto mesi dopo circa, per la sorpresa di molti, Juan Ignacio Luca de Tena fu nominato ambasciatore di Spagna in Cile.

La scelta del nuovo regime di spedire all'altro capo del mondo un uomo che gli era stato così vicino negli anni d'incertezza è a prima vista di difficile comprensione: il franchismo da poco al potere, se non lo avesse ritenuto doveroso, non si sarebbe mai privato di una penna tanto prestigiosa proprio quando, per consolidare il potere, si preparava a ricorrere in maniera più massiccia alle armi della propaganda. Bisogna dunque pensare ad una deliberata volontà d'allontanamento, motivata da ragioni ideologiche ben più profonde degli screzi di carattere occasionale che pure quell'anno opposero più volte il regime al direttore dell'*ABC*. Per spiegarle, è necessario considerare la posizione sempre espressa da Luca de Tena e familiari, di

[3] «la forte censura che dal 1939 si esercitò sulla stampa spagnola non solo depennava quel che Franco voleva non si pubblicasse, ma ordinava pure che si pubblicasse quel che il Caudillo voleva».

assoluta vicinanza con la casa reale dei Borbone. L'impegno di Juan Ignacio nel golpe del 18 luglio si dovette alla sua forte volontà di lottare per ristabilire in Spagna un assetto monarchico sì antitetico alla repubblica ma comunque ragionevolmente liberale, dotato di un'effettiva rispettabilità istituzionale e incline a politiche di stampo moderato. Questa posizione, sostenuta da gran parte dell'influente oligarchia fondiaria, bancaria e industriale, mal tollerava il falangismo, laicizzante e anticapitalista, e un apparato militare sempre più portato a soddisfare in prima persona le proprie richieste di maggior disciplina sociale. Contrariamente alle loro aspettative, i monarchici si trovarono a sostenere in minoranza un partito unico, F.E.T. y de las J.O.N.S., dove Franco agiva come ago della bilancia tra loro e fazioni molto differenti, quali la Falange, i carlisti, l'eterogenea galassia cattolica e le alte sfere militari. Anche se sul medio termine a risultare vincente sarebbe stata una composita forma di nazional-cattolicesimo, nel breve fu l'egemonia della Falange a dare i risultati più visibili. Uno dei settori dove il monopolio di questa più divenne evidente fu quello dell'informazione. Lo stesso Luca de Tena ammise anni più tardi: «Fue una época muy dificil. Los falangistas me atacaron profundamente […] Serrano Suñer era el amo y estaba frente a mí. Y, junto a él, estaban Ridruejo, Agustín Aznar y otros» (Martín, 1998: 180)[4]. Ecco dunque delinearsi il quadro: alla direzione dell'*ABC* fu posto il falangista José Losada de la Torre, che allineò il quotidiano non solo al regime franchista ma alle stesse potenze dell'Asse, e Luca de Tena venne inviato in una sorta di esilio dorato in Cile, dove i difficili rapporti con il governo *frentista* richiedevano un'azione cauta ma insieme mediaticamente efficace per guadagnare all'*Estado Nacional* quella popolarità che la propaganda degli esuli repubblicani spagnoli nel paese ogni giorno di più poneva in dubbio.

Le reciproche designazioni di Juan Ignacio Luca de Tena ad ambasciatore spagnolo in Cile e di Manuel Bianchi Gundián ad ambasciatore cileno in Spagna per tutto il 1940 rimasero, tuttavia, provvedimenti senza immediate conseguenze pratiche. Da risolvere erano prima la questione dei rifugiati repubblicani – non solo quelli già accolti in gran numero in Cile durante e al termine della guerra civile, ma anche quelli bloccati nell'ambasciata cilena a Madrid – e le relative tensioni diplomatiche. Ad essersi affermato era uno schema per cui, alle proteste spagnole per attacchi al regime franchista, il governo cileno del radicale Pedro Aguirre Cerda, interessato a conservarsi il sostegno delle sinistre con cui era alleato, rispondeva appellandosi alle libertà costituzionali concesse ai propri cittadini, uno schema che lasciava la rappresentanza spagnola puntualmente frustrata. L'insoddisfazione esplose il 18 luglio 1940, quando l'*encargado de negocios* spagnolo Federico Oliván ritenne di interrompere unilateralmente le relazioni con lo Stato cileno in seguito all'indolenza delle autorità cilene di fronte all'ennesimo attacco all'*Estado Nacional*, il cosiddetto 'incidente Céspedes': il 17 giugno, a una manifestazione che si realizzò nella piazza sottostante la Moneda, dal balcone presidenziale ebbero modo di parlare non solo Pedro Aguirre Cerda e il suo ministro Cristóbal Sáenz, ma anche il dirigente della CTCH Carlos Céspedes, che attaccò il regime di Francisco Franco senza mezzi termini. Il rigidissimo Oliván, da tempo alla ricerca di un pretesto per ottenere dal proprio governo l'autorizzazione a rompere le relazioni diplomatiche con il Cile, scrisse una durissima nota ufficiale in cui si chiedeva al governo del *Frente Popular* di porre «término definitivo a

[4] «Fu un'epoca molto difficile. I falangisti mi attaccarono profondamente. Serrano Suñer era il capo e stava davanti a me. E, insieme con lui, c'erano Ridruejo, Agustín Aznar e altri». I riferimenti sono a Dionisio Ridruejo, direttore della propaganda del ministero degli interni, e a Tomás Serrano Suñer, leader della Falange e allora ministro degli interni.

esta inaudita procacidad» e si segnalava il clima ostile nel paese come ostacolo principale alla risoluzione della crisi dei profughi. All'inerzia del governo cileno, che non si scompose, e anzi riaffermò nelle risposte la propria incapacità a contenere gli eccessi e il credito di gratitudine contratto con l'*Estado Nacional* nel proteggere migliaia di profughi nazionalisti, si rispose senza ulteriori consultazioni con la rottura delle relazioni il 18 luglio di quell'anno. Il gesto, che avrebbe dovuto presentare la Spagna come uno Stato deciso a tutto per difendere la propria rispettabilità e insieme screditare il governo cileno, produsse effetti opposti a quelli sperati, poiché coalizzò maggioranza e opposizioni – e anche altri governi latinoamericani – nel condannare, con un unanime rigurgito anticolonialista, un atto recepito come indebita intromissione estera negli affari cileni da parte dell'antica madrepatria. Lo scioglimento della crisi e la ripresa delle relazioni il 12 ottobre, a seguito della quale fu finalmente predisposto l'invio dei rispettivi ambasciatori, se da una parte segnarono la conclusione di una fase particolarmente turbolenta delle relazioni ispano-cilene, dall'altra cristallizzarono equilibri e rapporti di forza che solo lentamente sarebbero venuti meno negli anni successivi, di fronte al progressivo mutare di quel panorama internazionale multipolare che ne aveva determinato il consolidarsi.

L'azione diplomatica di Luca de Tena in Cile, dispiegatasi pienamente a partire dal gennaio 1941 e conclusasi nel maggio di due anni più tardi, assume un particolare rilievo storiografico per una molteplicità di ragioni. Innanzitutto, è una testimonianza delle forti ripercussioni che l'instabilità degli scenari politici internazionali produsse sulla politica estera spagnola, e in particolare sull'utilizzo del mito dell'*Hispanidad*, il patrimonio culturale condiviso tra i popoli che componevano l'impero spagnolo. Negli anni della guerra mondiale, questo richiamo venne utilizzato dal regime come arma ideologica per estendere la propria influenza politico-culturale sull'America Latina, in un'azione che si concepiva complementare alle imprese belliche degli alleati dell'Asse e che prevedibilmente si risolse in una politica di prestigio funzionale quasi solo al consenso interno. Anche la rottura delle relazioni con il Cile voluta l'anno precedente dall'*encargado* Oliván, lungi dall'essere un gesto impulsivo, rispondeva all'applicazione intransigente di questa visione ideologica, condivisa dai vertici dello stesso Ministero degli esteri, secondo cui la Spagna avrebbe potuto affermarsi in campo internazionale solo facendo leva sui legami privilegiati con le proprie ex-colonie, e cioè consolidando la comune identità culturale per recuperare quell'eredità imperiale che l'aveva resa grande in passato. Se può farsi risalire agli albori del secolo XX la nascita di un movimento ispanista spagnolo e già durante la dittatura di Miguel Primo de Rivera (1923-1930) furono compiuti importanti passi avanti quali la riforma del corpo diplomatico e l'ampliamento delle rappresentanze in America Latina, fu però solo con il falangismo e il regime franchista che l'*Hispanidad* divenne, nella propria versione più antiliberale, «método de acción diplomática dirigido a obtener un margen de maniobra más amplio en la política exterior» (Delgado Gómez-Escalonilla, 1988: 15-36). In un primo momento, durante la guerra civile, il governo che si era stabilito a Burgos guardò all'*Ultramar* soprattutto per cercare sostegno alla causa nazionalista presso gli emigranti spagnoli che lì avevano prosperato: si inserirono in questa prospettiva a partire dalla seconda metà del 1937 le iniziative della *Falange Exterior*, un servizio concepito per egemonizzare le organizzazioni di emigranti spagnoli affinché agissero come gruppo di pressione presso i rispettivi governi locali. Una volta terminato il conflitto in Spagna, con il consolidamento al potere del regime e i successi dei fascismi europei in guerra, il franchismo investì poi rinnovate energie nei progetti d'*Hispanidad* muovendosi in tre direzioni, «la vigorización de los cauces

diplomáticos, la potenciación de Falange Exterior y el relanzamiento de una política cultural de contenidos más políticos, cuyo organismo-bandera debía ser el Consejo de la Hispanidad»[5] (Pardo Sanz, 1994: 216). Quest'ultima istituzione, creata dal falangista germanofilo Ramón Serrano Suñer, che era divenuto ministro degli esteri nell'ottobre del 1940, e condizionata da una retorica di rivendicazioni territoriali e aspirazioni imperialistiche che avrebbe dovuto fare della Spagna un'interlocutrice all'altezza della potente e invidiata Germania nazista, aveva il compito di presiedere a ogni attività finalizzata alla convergenza culturale ed economica tra Spagna e *Latinoamérica*, tenendo anche d'occhio chi si vi opponeva.

Come nel resto del continente, anche nel Cile in cui Juan Ignacio Luca de Tena fu ambasciatore queste pretese ideologiche, sostenute peraltro da budget irrisori, e il tono antistatunitense con cui fu frontalmente attaccata la pervasiva presenza dei nordamericani in quelle terre contribuirono solamente a suscitare nuova ostilità verso la Spagna nazionalista. Il quotidiano governativo *El Mercurio*, che pure pochi giorni prima aveva ottimamente accolto il nuovo ambasciatore, anche solo nel dover dare notizia di alcune nomine presso il *Consejo* ebbe modo di esprimere forti riserve sulle conseguenze che le influenze politiche e la penetrazione ideologica di questo avrebbero potuto generare nella regione. Altri periodici – quali il comunista *El siglo* e *Las últimas* – dedicarono al tema persino intere campagne stampa. Ad irritare non era semplicemente il tono paternalista e prevaricatore dei proclami provenienti dalla *Península*, ma anche il fatto che si nutrissero di prospettive velleitarie, anche – pare – agli occhi degli stessi tedeschi. Si era insomma innescato un meccanismo perverso per cui Luca de Tena poteva confidare al proprio ministero che «individualmente, contadas son las personas que sienten reales timores en Chile respecto al programa de expansión spiritual del Consejo»[6] (Luca de Tena, 1941a), eppure il danno d'immagine che concretamente ne traeva lo Stato spagnolo era enorme. Per il timore d'essere accusati di «quintacolumnismo», nei mesi diminuirono sempre più i giornali e gli uomini politici disposti a professare pubblicamente le proprie simpatie per il regime franchista, cosa che rese difficile agli uomini *in loco* difenderne il prestigio. Quando avvenne l'avvicendamento al *Palacio de Santa Cruz* tra Serrano Suñer e Jordana, nel settembre del 1942, il panorama era desolante: il *Consejo* era condannato da mesi all'immobilità e alla Falange non rimaneva ormai alcun margine di manovra, in paesi dove ormai quasi tutti i settori sociali avevano smesso di simpatizzare per un regime che la propaganda nordamericana associava ancora troppo strettamente all'Asse.

L'impressione è che l'arrivo di Jordana, fautore di una Spagna maggiormente neutrale, se sul medio-lungo termine da un lato la sganciò dalle sorti politiche di Germania e Italia e dall'altro portò a un ripensamento dell'*Hispanidad* su basi differenti, più comunitarie e sostenibili, fu comunque troppo tardivo per prevenire gravi danni. Perlomeno, in Cile fu proprio nella seconda metà del 1942, e pressoché senza soluzioni di continuità nonostante il cambio ai vertici a Madrid, che si concentrarono gli attacchi più virulenti contro la rappresentanza spagnola, dalla richiesta al governo dell'importante quotidiano *La Nación* di dichiarare l'ambasciatore Luca

[5] «il rafforzamento dei canali diplomatici, il potenziamento della Falange Exterior e il rilancio di una politica culturale di contenuti più politici, il cui organismo-bandiera doveva essere il Consejo de la Hispanidad». Si veda Pardo Sanz, Rosa María, "La política exterior española en América Latina durante la Segunda Guerra Mundial", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, 7 (1994), p. 216.

[6] «individualmente, le persone che in Cile sentono reali preoccupazioni per il programma di espansione spirituale del Consejo sono contate».

de Tena «persona no grata» allo smacco di veder sospesa una seduta del parlamento cileno per la visita all'istituzione di un noto indipendentista basco, José Antonio de Aguirre, per qualche giorno a Santiago. In concomitanza poi con le grandi manifestazioni del novembre che chiedevano la rottura delle relazioni con l'Asse, due episodi suscitarono particolare impressione: l'11 del mese trenta individui inferociti entrarono a forza e a tarda ora nel palazzo dell'ambasciata spagnola con la pretesa di essere ricevuti direttamente da Luca de Tena (fortunatamente assente), mentre il 25 tre uomini attaccarono la vettura dell'*agregado comercial* dell'ambasciata, Carlos Cañal, con questi, suo figlio piccolo e l'autista dentro, inneggiando alla morte di Luca de Tena e lanciando sassi contro l'automobile. Se la causa più evidente di questi attacchi a oltranza all'*Estado Nacional*, e in particolare di quelli successivi all'insediamento del filo-britannico Jordana, fu l'insistita 'non-belligeranza' dello Stato spagnolo a tutto favore dell'Asse[7], a un secondo livello di lettura tanta ostilità pare anche, e forse soprattutto, paradigmatica del definitivo soccombere della politica dell'*Hispanidad* di fronte alla propaganda statunitense e ai nuovi sviluppi internazionali: prima ancora di un franchismo complice dell'Asse, a non essere accettato era che la Spagna nutrisse un progetto imperialista per le sue ex-colonie in America Latina. Che non fosse poi in alcun modo responsabile personalmente del clima anti-spagnolo in Cile l'ambasciatore Luca de Tena lo indicano non solo le offensive a mezzo stampa che subì nell'estate del 1943 il suo successore, il marchese di Los Arcos, a poche settimane dalla presa di possesso della carica[8], ma anche le conclusioni, pure più generali, cui giunse più o meno nello stesso periodo il potente José María Doussinague, allora *Director General de Política Exterior*, che definì quest'animosità come «un fundamental problema de Estado que se sitúa muy por encima de las iniciativas aisladas de uno y otro de los diplomáticos que vayan a América» (Doussinague, 1943)[9].

Bisogna dire, inoltre, che lo sfondo su cui Luca de Tena per gran parte del tempo si mosse rimandava a un paese in subbuglio di suo, in cui la normale vita democratica era ogni giorno di più straziata da fratture che non ebbero pressoché eguali tra le altre nazioni non direttamente coinvolte nel conflitto mondiale. Se, infatti, in quasi tutti gli Stati dell'America Latina la martellante propaganda statunitense, che spingeva perché i governi rompessero ogni relazione con l'Asse, si impose quasi senza trovare resistenza, in Cile questo non avvenne. Al contrario qui, nonostante l'elettorato avesse premiato i partiti più affini alle democrazie occidentali, le destre locali e gli agenti dell'Asse trovarono un insospettato alleato nella classe politica cilena, formatasi nella radicata tradizione di neutralismo inaugurata da Diego Portales (1793-1837). Secondo questa dottrina di politica estera, consolidatasi all'interno di quell'impasto ideologico in cui si era andato formando il nazionalismo cileno del secolo precedente, la miglior maniera di salvaguardare la sicurezza nazionale di fronte ad un conflitto riguardante altri Stati sarebbe stata mantenere un atteggiamento imparziale e saldi legami con entrambe le fazioni coinvolte.

7 Secondo José María Doussinague, il cambio di orientamento in politica estera iniziò subito dopo la caduta di Serrano Suñer. Si veda al proposito Doussinague, 1949.

8 Telegramma del 22 luglio 1943 di Los Arcos da Santiago a Jordana in AGA, Asuntos Exteriores, Embajada de España en Santiago de Chile, cassa 9.363, n.297.

9 «un problema di Stato importantissimo, che si colloca molto al di sopra delle iniziative isolate di uno e dell'altro dei diplomatici che si muovono in America». Il documento di Doussinague del 1943, dal titolo *El problema hispanoamericanista tras la guerra civil*, si trovava in Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE), Leg. K-1370, Exp. 10 al momento della pubblicazione di Cabañas Bravo, Miguel, *El ideal del siglo de oro español en la política artística de postguerra y su crisis hacia 1950: notas aproximadas para una interpretación* in *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, Alcampo-CSIC, 1991, pp. 441-449.

Contro questa dottrina dell'isolazionismo, si coagulò nei mesi un fronte composito, che andava dai militanti antifascisti dei partiti di sinistra (e tra loro anche gli esuli repubblicani spagnoli) alle alte sfere di Washington, secondo cui solo con la rottura si sarebbe potuto davvero far guerra a quelle reti spionistiche tedesche che ancora sussistevano in America Latina: la tensione fu costante. Dai dispacci di Luca de Tena a Madrid si ricostruisce un percorso che sin dall'inizio, ancora prima della morte del popolare primo ministro Aguirre Cerda nel novembre 1941 e il disastro di Pearl Harbor, sembrava destinato inevitabilmente a concludersi con la vittoria della fazione *rupturista*. È infatti nell'ottobre di quell'anno che l'ambasciatore annunciò al *Cuñadísimo* che «Chile entra definitivamente en la órbita de Estados Unidos», quando la *Cámara* cilena approvò un progetto di riarmo di quattromila milioni di *pesos* di cui una parte consistente era costituita da prestiti in dollari americani, e concluse ammettendo di considerare «inevitable la adhesión incondicional de este país a los Estados Unidos reconociendo que planteadas las cosas con claridad es poca la opción que queda»[10] (Luca de Tena, 1941b). In quel contesto, la posta in gioco non era solamente la fedeltà della politica estera cilena al neutralismo tradizionale, ma l'autonomia stessa dello Stato di fronte al vicino statunitense, che con il proprio atteggiamento poneva le premesse perché il Cile e il resto del continente latinoamericano cadessero nella propria orbita egemonica. L'anno successivo, con l'arrivo alla presidenza di Juan Antonio Ríos, per aver ragione dell'orgogliosa posizione di neutralità che la *Moneda* si ostinava a mantenere alle pressioni propagandistiche si aggiunsero vere e proprie rappresaglie commerciali. Ad essere colpita fu specialmente l'industria cilena, attraverso la riduzione di strumenti tecnici e materiali solitamente importati dagli Stati Uniti[11]. Per l'occhio esterno di Luca de Tena la posizione di neutralità, che ancora reggeva fronte a tanti attacchi, poteva considerarsi solo come «un verdadero milagro, debido a la intuición excepcional y a la energía ensospechada de figuras aisladas» (Luca de Tena, 1942a), in un contesto però dove ormai le forze politiche inclini alla rottura andavano aumentando di settimana in settimana. A sbloccare la situazione l'8 di ottobre fu un incendiario discorso pronunciato dal sottosegretario di Stato USA Sumner Welles, secondo cui Cile e Argentina permettevano che «sus territorios sean utilizados por funcionarios y agentes subversivos del Eje, como bases para actividades hostiles en contra de sus vecinos»[12] (Nocera, 2006: 185). Queste sue accuse allo Stato cileno di proteggere il *quintacolumnismo* misero un moto un processo per cui si arrivò, nel giro di pochi giorni, alle dimissioni del *canciller* cileno Ernesto Barros Jarpa, campione dei neutralisti e considerato da Washington «único obstáculo para la ruptura»[13]. Il successivo rimpasto di governo, sin dai nomi, rese evidente che si sarebbe arrivati alla sospensione delle relazioni con l'Asse nel volgere di qualche settimana. In un colloquio segreto tra Roosevelt e il ministro *del Interior* Morales Beltrami, *rupturista* della prima ora, quest'ultimo, secondo le informazioni dell'ambasciatore spagnolo, chiese come uniche condizioni allo strappo decisivo «un crecidísimo crédito,

[10] «inevitabile l'adesione incondizionata di questo paese agli Stati Uniti, riconosciuto che analizzate con chiarezza le cose è poca la scelta che rimane».

[11] «Aumenta cada día presión EE.UU. para che Chile modifique en Río de Janeiro su actual actitud respecto futuras relaciones con el Eje. Amenaza EE.UU. con represalias comerciales habiendo reducido ya envío laminas indispensables industria chilena», nel telegramma di Luca de Tena del 14 gennaio 1942 al ministero degli esteri spagnolo da Santiago in AGA, Asuntos Exteriores, Embajada de España en Santiago de Chile, cassa 9.360, n.3.

[12] «suoi territori siano utilizzati da funzionari e agenti sovversivi dell'Asse come basi per attività ostili contro i confinanti».

[13] Lo riferisce Ríos allo stesso Barros Jarpa. Si vedano al proposito le memorie di quest'ultimo *Historia para olvidar. Ruptura con el Eje (1942-1943)* in Blanc, 1973.

no en metálico sino en armamento y pertrechos, y también que ningún punto del territorio chileno fuese ocupado por tropas norteamericanas»[14] (Luca de Tena, 1943). Probabilmente neppure le ottenne[15], ma, d'altra parte, il «viaje solo quiso dar un barniz de 'negociación' a lo que a los ojos norteamericanos era innegociable»[16] (Fermandois, 1988: 44). Fu così che si arrivò al Decreto Supremo n.182 del 20 gennaio 1943, con cui lo Stato cileno dichiarò sospese le relazioni diplomatiche con i governi di Germania, Italia e Giappone. Per quanto il presidente Ríos nel sentito discorso radiofonico di quello stesso giorno spiegò, giustificando il cambio di posizione e la discontinuità con la tradizione cilena, che il Cile si trovava di fronte a un conflitto di natura non ordinaria perché tra ideologie, anziché tra nazioni, è evidente tuttavia che inedito fu soprattutto l'atteggiamento dello Stato cileno di fronte al problema. Di fatto, con il 20 gennaio 1943 fu sancito l'ingresso del Cile nel sistema egemonico statunitense, un processo inaugurato sì già anni prima da una sempre maggiore dipendenza economica dal vicino alleato, ma che solo allora arrivava per la prima volta a coinvolgere anche le scelte di politica estera. I margini, per i sogni di *Hispanidad* del franchismo più falangista, erano definitivamente tramontati.

Che la politica latinoamericana dell'*Estado Nacional*, indipendentemente dalle mire, rimanesse legata a dettami e stilemi non più efficaci per l'epoca emerge anche da una lettura in controluce di molti dispacci e telegrammi di Luca de Tena, uomo non appartenente alla Carriera e per questo forse il solo in grado di misurare sul campo, anche per la più che decennale esperienza nel settore della comunicazione, i limiti di una macchina propagandistica tanto ambiziosa e insieme arretrata come quella spagnola (tra i grandi giornalisti, solo Luca de Tena e Manuel Aznar y Zubigaray pochi anni più tardi ricoprirono incarichi diplomatici per il franchismo in America Latina). Per arginare le attività politiche dei repubblicani spagnoli, presenti in numero rilevante in Cile e in grado di contare su personalità di spicco quali Rodrigo Soriano, Angel Ossorio y Gallardo e il 'Duende del Pacífico' Antonio Hermosilla[17], Luca de Tena si impegnò nell'elaborazione di una strategia di contropropaganda imperniata sui mezzi di comunicazione più popolari, evidenziando quanto fino a quel momento fossero stati trascurati da diplomatici che d'altronde fino ad allora non avevano mai guardato alle masse, e che concentravano la propria attenzione soprattutto sulle figure politiche ed economiche più in vista nelle rispettive nazioni latinoamericane, come era stato loro predicato. Se «Atraerse a los de calidad y riqueza» era stata infatti la direttiva più abitualmente ricevuta dai rappresentanti franchisti oltreoceano negli anni di guerra civile (Pardo Sanz, 1992), nei primissimi anni del dopoguerra la scarsissima disponibilità di denaro proveniente da Madrid aveva a tutti i rappresentanti suggerito di rimandare ogni strategia di differente segno a tempi migliori. A cambiare erano dunque state fino a quel momento solamente le ambizioni e la retorica dei vertici, non l'impostazione del lavoro dei diplomatici sul campo.

[14] «un cresciutissimo credito, non in denaro bensì in armamenti e attrezzature, e anche che nessun punto del territorio cileno fosse occupato da truppe nordamericane».

[15] E «en estos puntos concretos se puntualiza el fracaso del Sr.Morales Beltrami», come scrisse Luca de Tena nel suo dispaccio del 15 gennaio 1943 al ministero degli esteri spagnolo.

[16] «il viaggio volle dare semplicemente l'apparenza di un negoziato a ciò che agli occhi nordamericani era non negoziabile».

[17] I suoi articoli erano pubblicati a cadenza regolare su *El imparcial*, quotidiano che pure si era guadagnato negli anni la fama di periodico *sui generis*, conservatore e molto vicino alla causa nazionalista spagnola, attraverso l'intermediazione dell'ambasciata statunitense, che riceveva da Hermosilla gli scritti e li ritrasmetteva poi al giornale con lo pseudonimo riportato.

Sin dal suo arrivo, per migliorare l'apporto alla causa della carta stampata già favorevole al franchismo, Luca de Tena insistette sull'assoluta necessità di approntare fonti alternative di notizie a quelle delle agenzie di stampa dominanti, le nordamericane United Press e Associated Press, che traevano vantaggio da clausole d'esclusività imposte nei contratti stipulati con i media cileni[18]. Per aggirare l'ostacolo di queste ultime, caldeggiò l'organizzazione di un servizio di informazione telegrafico che selezionasse le notizie principali dalla spagnola EFE e le mandasse direttamente alle rappresentanze spagnole *ultramarinas*, le quali avrebbero poi provveduto a renderle disponibili per le testate del luogo (Luca de tena, 1941c). Pressoché per tutta la durata dell'incarico, Luca de Tena chiese al proprio governo una «partida prudencial para gastos de propaganda»[19], ossia un fondo di denaro che permettesse alla propaganda di coordinare dall'alto - e di fatto di tenere a libro-paga - una quota non piccola di giornalisti dei maggiori quotidiani del paese, cosa che di fatto, per quanto poté avvenire troppo raramente, in quei pochi casi produsse risultati: è il caso di due giornalisti di provata fama, i *señores* Souviron e Asuero, che in virtù di accordi di questo genere produssero in veste di collaboratori esterni de *El imparcial* almeno otto articoli al mese sull'*Estado Nacional* sulla base delle notizie loro fornite dall'ambasciata spagnola (Luca de Tena, 1942).

Luca de Tena sviluppò poi durante i mesi del suo incarico anche una chiara consapevolezza dell'«importancia avasalladora de la difusión cinematográfica» (Luca de Tena, 1941a) e di quanto l'egemonia statunitense nel settore si rivelasse foriera di ripercussioni sul piano politico, poiché, dietro temi all'apparenza leggeri e scanzonati, veicolava profondi valori sociali e ideologici. Per arginare quell'ondata sarebbe stato necessario opporle dalla Spagna una produzione cinematografica di alta qualità, ma soprattutto capillarmente distribuita oltreoceano[20]. Non era infatti tanto la mancanza di pellicole valide il problema, ma le «excesivas apetencias de lucro» da parte dei produttori, che ne avevano impedito la distribuzione in America Latina. A un certo punto, secondo una relazione commissionata all'*agregado comercial*, sembrò che l'ostacolo fosse comunque aggirabile: un'azienda cilena, proprietà di figli di migranti spagnoli, si dichiarava disposta ad inviare pellicole vergini in Spagna, affinché fossero impresse con i video-documentari e rimandate poi in Cile, a condizione che le operazioni venissero effettuate secondo un trattamento fiscale di favore e le venissero concessi i diritti sul paese[21].

Infine, Luca de Tena chiese anche più volte a Madrid d'inviare periodicamente in America Latina intellettuali della più alta levatura, sia per partecipare a congressi internazionali che per

[18] Secondo l'ambasciatore, questo si inseriva in un piano programmatico degli Stati Uniti volto alla conquista culturale del paese. Così si spiegherebbero le numerose borse offerte ai giovani studenti e praticanti di giornalismo per studiare in Nord-America, che negli anni portarono ad assumere atteggiamento filostatunitense anche a coloro che inizialmente dimostravano tutt'altro orientamento spirituale. V. dispaccio del 21 gennaio 1941 di Luca de Tena da Santiago al ministero degli esteri spagnolo in AGA, Asuntos Exteriores, Embajada de España en Santiago de Chile, cassa 9.358, n.52.

[19] Queste richieste cominciarono a pervenire a Madrid già nei primissimi giorni dopo l'insediamento dell'ambasciatore, come si legge nei telegrammi del 13 gennaio 1941 di Luca de Tena da Santiago al ministero degli esteri spagnolo in AGA, Asuntos Exteriores, Embajada de España en Santiago de Chile, cassa 9.362, n.28-29.

[20] Secondo Luca de Tena, infatti, valide pellicole di propaganda non mancavano. Nei suoi dispacci ne cita direttamente due, *Sin novedad en el Alcázar* [«L'assedio dell'Alcazar»] e *Frente de Madrid* [«Carmen fra i rossi»]. La prima, frutto di una collaborazione italo-spagnola che nel 1940 vinse la Coppa Mussolini, racconta la difesa dell'Alcázar di Toledo da parte di franchisti e fascisti italiani contro le milizie repubblicane e rappresentò effettivamente un notevole successo di pubblico nei paesi in cui fu prodotto. Si veda in merito Aronica, Daniele, 2016, "Cinema fascista e Guerra di Spagna tra cinegiornali e documentari", *Quaderni del CSCI*, 12, pp.67-74.

[21] Se ne parla nel dispaccio dell'11 dicembre 1941 di Luca de Tena al ministero degli esteri spagnolo.

organizzare convegni nei vari stati della regione[22]. Egli sapeva bene quanto il prestigio intellettuale del singolo potesse spesso superare le barriere ideologiche, e durante la sua permanenza nel continente latinoamericano ne ebbe più volte la prova. Al di là dell'ottima accoglienza ricevuta al suo arrivo in Cile, se nel primo anno dell'incarico Luca de Tena ottenne qualche successo ciò fu senz'altro dovuto anche all'alta stima in cui sempre lo tenne il presidente Pedro Aguirre Cerda, che dirigeva il gabinetto fino ad allora più a sinistra della Storia cilena - Salvador Allende era allora ministro *de Salubridad* - e con cui nonostante tutto scaturì un'amicizia umana che anni dopo glielo fece ricordare come «uno de los hombres más simpáticos que yo he conocido en mi vida» (Luca de Tena, 1972: 31-41). Durante l'estate 1942, inoltre, l'ambasciatore intraprese un lungo viaggio che lo portò prima a rappresentare il proprio Stato alla cerimonia in cui Trujillo ricevette l'investitura presidenziale della Repubblica Dominicana e poi a tenere una serie di conferenze tra Colombia e Perù. A Lima, in particolare, il suo discorso sul tema *Sevilla flor de Hispanidad* alla presenza delle cariche politiche ed intellettuali più importanti del paese, gli valse non solo gli elogi dei maggiori quotidiani[23], ma anche l'invito a un rinfresco privato da parte del presidente dello Stato. Come si vede, fare politica culturale attraverso i grandi mezzi di comunicazione non escludeva dunque che la si potesse fare anche nei circoli più elitari, ma certo questa strategia doppia poteva coesistere solo in una visione al contempo priva di dogmatismi ideologici e moderna abbastanza da comprendere cosa si addicesse a ciascun pubblico, visione che in quegli anni, se pure ci fu[24], evidentemente non fu mai propria di chi occupava i vertici del *Ministerio de Asuntos Exteriores*.

Mentre maturavano questi processi, l'avvicendamento di Serrano Suñer con Jordana a Madrid e la rottura delle relazioni con l'Asse in Cile, Luca de Tena, non ritenendosi personalmente più compatibile con l'incarico, presentò più volte le proprie dimissioni, che gli furono infine accettate il 19 febbraio 1943. Probabilmente la scelta colse alla sprovvista tanto il ministero quanto i piani alti del governo, tanto che il nuovo ambasciatore Los Arcos arrivò solamente il 6 giugno a Santiago. Nel frattempo, a Luca de Tena rimase un'ultima, complicata questione da risolvere, la difesa degli interessi tedeschi e italiani in Cile e la gestione dei rimpatri dei cittadini dell'Asse bloccati in territorio cileno, con le relative difficoltà (su tutti l'atteggiamento fortemente ostile nei confronti dell'Italia dell'Inghilterra, che vincolò la concessione dei salvacondotti a un'ispezione dei bagagli dei sessantotto cittadini italiani da rimpatriare, e le lamentele da parte di molti tedeschi di essere stati spostati in maniera coatta in località isolate, segno di quanto pesassero su di loro i sospetti di spionaggio da parte cilena). A ogni modo, proprio pochi giorni prima della partenza da Santiago di Luca de Tena, avvenuta la sera del 13

22 *Ibidem*.

23 Tra cui l'*Eco de Miraflore* e la *Crónica*, che definì la conferenza una «hermosa evocación de Sevilla» . Entrambi gli articoli del 5 settembre 1942 cui si fa riferimento, ciascuno di uno dei due giornali, sono conservati in trafiletti in AGA, Asuntos Exteriores, cassa 721.11.

24 «Creo urgentísimo que se organice nuestra propaganda con base más sólida; que se tengan radios que se oigan desde acá, lo que no sucede con las radios españolas (...) y que se contrarreste con sistemas similares la formidable propaganda roja, que desde hace tiempo, con el cinismo y la impudicia que le caracterizan se presenta como defensora de la Independencia de España, de la Libertad, de la Democracia, y hasta de la Religión católica, que es el colmo! Nuestra propaganda es 'deficiente' y de corto vuelo y ya la guerra europea demostró la enorme influencia en el mundo de la propaganda aliada enfrente de la inocencia germánica. Ahora se está repitiendo algo similar; ganamos las batallas en el territorio español y las perdemos en el mundo por falta de elementos de lucha en las 'mentes sencillas y crédulas' de las gentes que son la casi totalidad de los bípedos implumes» (Pardo Sanz, 1992: 224-225): già si esprimeva così il 29 agosto 1938 il console di Spagna in Bolivia Formerio González in un suo dispaccio al ministro Jordana. Il testo si trovava allora in AMAE R-1003/01 nel 1992.

maggio 1943, la protezione degli interessi delle due potenze dell'Asse passò alla delegazione svizzera. Alcuni mezzi d'informazione cileni di area governativa insinuarono che non fosse casuale la concomitanza, ma attraverso un comunicato pubblicato l'8 maggio su gran parte dei quotidiani lo stesso Luca de Tena spiegò come per la Spagna il compito di intermediazione si fosse sin dall'inizio presentato come provvisorio e non ci fosse dunque alcuna ambiguità: «es perfectamente lógico, y acorde con las prácticas internacionales, que se ocupe de los intereses del Eje en Chile el mismo país que protege los chilenos en Alemania y en Italia»[25].

Analizzando quel che avvenne nei mesi successivi all'arrivo in patria dell'ormai ex-ambasciatore, si vede bene come la volontà del regime fosse quella di continuare a lasciarlo ai margini della vita pubblica[26]: solo dopo la conclusione del secondo conflitto mondiale la sua figura tornò in auge. Il periodo del passaggio di consegne che avvenne in Cile, pertanto, lungi dal significare per Luca de Tena una riabilitazione personale al termine dell'esilio dorato, è però da considerarsi come un momento liminare nello studio dei rapporti ispano-americani, pochi mesi dopo confermato dalle destituzione di Manuel Halcón dalla presidenza del *Consejo de la Hispanidad*, che da allora fino alla sua dissoluzione due anni più tardi rimase senza guida (Barbeito Díez, 1989). In un contesto internazionale ormai in via di semplificazione e sempre più chiaramente destinato ad essere dominato dalle superpotenze vincitrici, anche la Spagna franchista era ormai costretta a ripensarsi, e a ripensare alla propria proiezione oltreoceano. Con l'affermazione della propria neutralità dal 1943, che comportò una progressiva marginalizzazione dei falangisti nella compagine di governo, la Spagna, deposta ogni velleità imperialistica, avrebbe presto iniziato ad identificare *tout court* il mito dell'*Hispanidad* con la difesa della tradizione cattolica e l'anticomunismo, cercando di compensare attraverso una relazione privilegiata con le sue ex-colonie l'ostracismo riservatole dalle democrazie occidentali.

[25] «È perfettamente logico, e concorde con le consuetudini del diritto internazionale, che si occupi degli interessi dell'Asse in Cile lo stesso paese che protegge i cileni in Germania e Italia». Si vedano i trafiletti de *La hora*, *La Nación*, *El diario ilustrado* e *El chileno* dell'8 maggio 1943 in AGA, Asuntos Exteriores, Embajada de España en Santiago de Chile, cassa 9.374.

[26] Pubblicate su varie testate dichiarazioni non confermate di Gil Robles, dirigente della CEDA al tempo della *República*, dove questi attaccava il regime franchista e chi ne stava al vertice, la *Delegación Nacional de Prensa* obbligò *ABC* a mandare alle stampe un articolo non firmato in cui si criticava con parole durissime Robles, intitolato *El apuntalador de la República*, che comparve nelle edicole il 5 maggio 1944. Luca de Tena, giudicando inopportuno e ingiurioso l'attacco, cui il *Consejo de Administración* del quotidiano aveva acconsentito in sua assenza, scrisse incollerito una lettera all'uomo per mostrargli la propria solidarietà. Non solo, ma poiché la censura non gliene permise la pubblicazione sullo stesso *ABC*, provvide da sé a diffonderlo producendone centinaia di copie ciclostilate. Questa lettera, in breve, finì così divulgata nei principali ambienti politici del paese, giungendo ad aver un'eco anche sui quotidiani internazionali - perfino *The times* se ne occupò. La reazione delle autorità fu tale da togliere ogni dubbio in merito a quanto poco fosse cambiata la loro disposizione d'animo verso l'ex-ambasciatore: il 30 maggio sulla prima pagina di *ABC* un breve trafiletto annunciava che Luca de Tena era stato destituito da consigliere e presidente del consiglio d'amministrazione di *Prensa española*, l'impresa editrice di *ABC* e supplementi dalla sua famiglia fondata. Fu quello un evidente atto di forza, poiché il secondo non era un incarico di designazione politica, bensì la scelta di un gruppo di azionisti; anni dopo il figlio Torcuato commentò: «Se violó con ello el Código Civil, el Código de Comercio, la ley de Sociedades Anónimas y el derecho natural» (Luca de Tena y Brunet, Torcuato, 1993: 222-223). La sanzione si mantenne intatta fino al gennaio 1948.

Bibliografía

ANSÓN, L. M., 1994. *Don Juan*, Barcelona, Plaza y Janés.

BARBEITO DÍEZ, M., 1989. "El Consejo de la Hispanidad", *Espacio, Tiempo y Forma*, V.2.

BLANC, N. (A CURA DI), 1973. *Homenaje al Profesor Guillermo Feliú Cruz*, Santiago de Chile, Andrés Bello, pp. 31-96.

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, L., 1988. *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoámerica: 1939-1953*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia Contemporánea.

DOUSSINAGUE, J. M., 1943, *El problema hispanoamericanista tras la guerra civil*, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE), Leg. K-1370, Exp. 10.

---, 1949. *España tenía razon 1939-1945*, Madrid, Espasa Calpe.S.A.

FERMANDOIS, J., 1988. "Guerra y hegemonía. Un aspecto de las relaciones chileno-norteamericanas", *Historia*, 23, pp. 5-51.

GARAY VERA, C., 2001. *Relaciones tempestuosas: Chile y España 1936-1940*, Providencia, Universidad de Santiago de Chile, Instituto de Estudios Avanzados.

GÓMEZ-SANTOS, M., 1964. Españoles en órbita. España, Afrodisio Aguado.

LUCA DE TENA, J. I., 1941. Dispaccio del 25 marzo 1941 al ministero degli esteri spagnolo in AGA, Asuntos Exteriores, Embajada de España en Santiago de Chile, cassa 9.358, n.167.

---, 1941a. Dispaccio del 19 agosto 1941 al ministero degli esteri spagnolo in AGA, Asuntos Exteriores, Embajada de España en Santiago de Chile, cassa 9.358, n.434.

---, 1941b. Dispaccio del 9 ottobre 1941 al ministero degli esteri spagnolo in AGA, Asuntos Exteriores, Embajada de España en Santiago de Chile, cassa 9.358, n.544.

---, 1941c. Dispaccio dell'11 dicembre 1941 al ministero degli esteri spagnolo in AGA, Asuntos Exteriores, Embajada de España en Santiago de Chile, cassa 9.358, n.644.

---, 1942. Dispaccio del 22 luglio 1942 al ministero degli esteri spagnolo in AGA, Asuntos Exteriores, Embajada de España en Santiago de Chile, cassa 9.354, n.307.

---, 1942a. Dispaccio del 16 settembre 1942 di Luca de Tena da Santiago al ministero degli esteri spagnolo in AGA, Asuntos Exteriores, Embajada de España en Santiago de Chile, Correspondencia con varios, 1940-1944, cassa 9.385, n.282.

---, 1943. Dispaccio del 15 gennaio 1943 di Luca de Tena da Santiago al ministero degli esteri spagnolo in AGA, Asuntos Exteriores, Embajada de España en Santiago de Chile, cassa 9.389, n.26.

---, 1972. *Mis amigos muertos - con prólogo de José María Pemán*, Barcelona, Planeta.

MARTÍN, M., 1998. *Las cuatro vidas de Juan Ignacio Luca de Tena*, Barcelona, Planeta.

NOCERA, R., 2006. *Chile y la guerra, 1933-1943*, Santiago de Chile, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Luca de Tena, J. I. y Brunet, T., 1993. *FRANCO, SÍ, pero...Confesiones profanas*. Barcelona, Planeta.

Pardo Sanz, R. M., 1992, "Hispanoamérica en la política nacionalista", *Espacio, Tiempo y Forma*, 5, pp. 211-238.

---, 1994 «La política exterior española en América Latina durante la Segunda Guerra Mundial», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, 7, pp. 205-230.

Pemán, J. M., 1946. *Sevilla y el teatro de los Quintero - Discurso leído ante la Real Academia Española en la recepción del Excmo. Sr. Marqués de Luca de Tena el día 20 de enero de 1946 y contestación del Excmo. Sr. D. José Maria Pemán director de la Academia*, Madrid, Imprenta de Prensa España.

GIOVANNA SCOCOZZA
Università per Stranieri di Perugia

Dalla "nonviolenza" di Aldo Capitini alla "paz del hombre" di Eugen Relgis: umanitarismo e pacifismo tra Italia e Uruguay

> Sono nato a Perugia il 23 dicembre 1899, in una casa nell'interno povera, ma in una posizione stupenda, perché sotto la torre campanaria del palazzo comunale, con la vista, sopra i tetti, della campagna e dell'orizzonte umbro, specialmente del monte di Assisi, di una bellezza ineffabile. [...] Precoce come sensibilità, riflessività e interesse per la lettura e anche per la poesia, non avevo nessuna guida, sicché mi fu una grande scossa l'incontro con la letteratura futurista, i suoi manifesti, i suoi programmi innovatori, che mi presero per un po' di tempo, dal 1913 al 1916, associandosi al nazionalismo di adolescente (leggevo fin da piccolo i giornali), e in contrasto col fondo del mio carattere, che invece preferiva letterati e poeti meditativi e moralisti, come Boine, Slataper, Jahier e specialmente Ibsen. Fu il periodo dei molti amici, delle esperienze varie e anche troppo varie e sciocche, della mescolanza di poesia e di grossa polemica, finché mi avviavo alla «conversione» che avvenne negli anni 1918-19: dalla vita di «esperienze» all'austerità, dal nazionalismo all'umanitarismo pacifista e socialista, dalle letture contemporanee allo studio delle lingue e letterature latina e greca, che cominciai con la massima tensione nel 1919 da zero, visto che, per povertà, ero stato indirizzato agli studi dell'istituto tecnico. (Capitini, 2016: 25-26)[1]

Le parole di Aldo Capitini, intellettuale perugino cresciuto in una modesta famiglia di provincia ma destinato a diventare ben presto un simbolo internazionale del pensiero nonviolento, ci introducono ad una riflessione volta a tentare di comprendere il ruolo del professore umbro all'interno della perlustrazione metastorica della vicenda umana contemporanea, chiamata ad affrontare la sua sopravvivenza malgrado gli strumenti di distruzione dei quali dispone.

[1] Sebbene il riferimento bibliografico qui utilizzato sia l'edizione del 2016 a cura di L. Binni e M. Rossi, è opportuno ricordare che *Attraverso due terzi del secolo* apparve per la prima volta nel 1968 nella rivista *Cultura (la)*, 6, pp. 457-473.

Perlustrazione metastorica filtrata in Capitini dall'elaborazione di un pensiero filosofico che giunge ad una fondamentale conversione nel 1918, transitando dal nazionalismo all'umanitarismo pacifista e socialista, come egli stesso ricorda, soprattutto grazie all'esperienza della Prima Guerra Mondiale. Ed è proprio la drammaticità della guerra che funge da ponte tra il professore perugino ed Eugen Relgis, filosofo rumeno esule in Uruguay, apostolo dell'umanitarismo, grande ammiratore, come Capitini, del credo umanitario di pace e fraternità di Romain Rolland, instancabile sostenitore della missione internazionale degli intellettuali a difesa di un '*pacifismo real*' che

> no puede ser sino integral y activo, suprapolítico y supranacional, personal y antiautoritario. No un "equilibrio" ilusorio entre las Grandes Potencias y los intereses de sus partidarios, sino la Paz lisa y llana de los individuos iluminados y de los pueblos libres: ¡PAX HUMANA![2] (Relgis, 1966: 4)

Il presente lavoro, infatti, si pone l'obiettivo di provare a costruire un percorso concettuale volto alla riattualizzazione del pensiero di Capitini e di Relgis, adottandolo come chiave di lettura interdisciplinare delle sfide alla pace e alla nonviolenza che caratterizzano il nostro tempo. Il tutto accompagnato dalla ricerca e l'analisi di quegli eventi e quegli uomini che hanno consentito al pensiero e all'azione di Capitini e Relgis di entrare in contatto, seppur indirettamente, inserendosi così nella complessa rete antibellica e pacifista che ha tentato di imporsi sulla scena internazionale del XX secolo.

Romain Rolland, ad esempio, rappresentò non solo una fondamentale fonte d'ispirazione per entrambi, ma anche e soprattutto il punto di congiunzione tra i due intellettuali, che attraverso gli scritti dello scrittore francese e la comune amicizia con nomi del calibro di Emma Thomas si incamminarono verso l'insidioso sentiero del pacifismo e della nonviolenza. Il professore perugino, infatti, proprio nello studio della biografia di Rolland su Gandhi (1924) e dell'*Autobiografia* del Mahatma, edita per la prima volta in Italia nel 1931 da Garzanti con prefazione di Giovanni Gentile, individuò una guida per dire di no al fascismo e iniziare a diffondere la conoscenza del metodo nonviolento. Nel 1933, quindi, rifiutò la tessera del Partito Fascista che lo stesso Gentile voleva imporgli, cosa che gli costò l'allontanamento dalla Normale di Pisa dove era stato chiamato a svolgere mansioni di Segretario proprio dal politico italiano. Da quel momento, e per circa un decennio, inizierà a viaggiare continuamente «per fare propaganda antifascista, per incontrare giovani, per costituire gruppi di antifascisti, per insegnare il valore dell'attività non violenta» (Soccio, 1978: 3).

Fu proprio la 'missione pacifista' di Capitini che indusse Relgis a diventare un profondo estimatore del professore perugino, da lui considerato esempio di impegno per la diffusione di principi 'non violenti' volti all'umanizzazione dell'uomo. L'intellettuale rumeno, infatti, dedicò la sua intera esistenza alla divulgazione di un anarchismo umanitario nonviolento, che faceva dell'individuo e delle sue prerogative la cellula morale rinnovatrice della società. Relgis fu senza dubbio uno dei principali protagonisti del pacifismo reale e per questo nemico di tut-

[2] «può essere soltanto integrale ed attivo, sovra-politico e sovranazionale, personale ed anti-autoritario. Non un "equilibrio" illusorio tra le Grandi Potenze e gli interessi dei loro sostenitori, ma la Pace pura e semplice degli individui illuminati e delle popolazioni libere: ¡PAX HUMANA!».

te le dittature del suo tempo, cosa che lo portò nel 1947 a fuggire dalla sua terra per cercare e trovare accoglienza in Uruguay. «Relgis ha conosciuto nella persona, nel pensiero e nell'azione molti pacifisti contemporanei, e ne ha fatto oggetto dei suoi studi e ricordi in varie pubblicazioni. De Ligt, Nicolai. Biriukòf, R. Rolland, [...], Stefan Zweig, [...], per citare pochi nomi», ricorda Edmondo Marcucci (1983: 154), 'responsabile', con Gaspare Mancuso, altro grande amico e sostenitore di Aldo Capitini, dell'incontro epistolare tra Relgis e Capitini, come si evince dalla lettera che Marcucci scrisse a Capitini il 14 gennaio del 1963 preannunciandogli l'invio da parte di Relgis di un suo testo (Capitini e Marcucci, 2011). Successivamente, precisamente nell'aprile del 1965, anche Mancuso, in una lettera diretta al professore perugino, ribadiva l'efficacia del pacifismo integrale di Relgis e dell'importante opera di divulgazione di un pensiero che Relgis rendeva 'azione' attraverso la diffusione delle sue pubblicazioni in tutta l'America Latina: «questo sia per lei e soprattutto per i PACIFISTI ITALIANI, un incentivo a far sì che le opere, le più preziose, siano date senza indugio alle stampe e fatte pubblicare come fu fatto per la *Biografia* di Gandhi» (Mancuso, 1965: 16)[3].

Tuttavia, per poter intendere appieno il magistero civile di Aldo Capitini e la corrispondenza di tale pensiero nell'opera del filosofo rumeno, è necessario soffermarsi, seppur brevemente, su quelle circostanze di orteghiana memoria senza le quali sarebbe impossibile comprendere il vero *ser* dell'uomo e del suo operato. Tanto l'opera di Capitini quanto quella di Relgis, infatti, sono in primo luogo il risultato del profondo sconvolgimento emotivo che la tragicità della guerra determina nei due intellettuali. Come ci ricorda Di Nolfo,

> fra il 1914 e 1918 la guerra fu il primo grande scontro interno alla società industrializzata, e dunque la prima conflagrazione che potesse provocare distruzioni di massa. Il fronte dei combattimenti si estese all'intero confine dei paesi in lotta: tutta la regione renana; tutto il Veneto; immensi territori tra gli imperi centrali e la Russia; chilometri di trincee, milioni di combattenti, centinaia di migliaia di bocche da fuoco, sempre più distruttive. E, di conseguenza, paesi rasi al suolo, vittime a centinaia di migliaia e, infine, a milioni. Sul piano dei sentimenti e della cultura di massa la guerra era sempre meno un fatto riguardante le classi dirigenti e i militari (più o meno costretti a combattere dall'arbitrio delle regole di leva). Essa toccava tutti i cittadini e suscitava le loro reazioni: esasperava il nazionalismo e l'odio verso il nemico; creava una partecipazione angosciata alle vicende militari; faceva scoprire l'aberrazione del fare la guerra come mezzo per risolvere conflitti politici [...]. Si finiva così per esaltare valori contrastanti, come il pacifismo o l'internazionalismo, oppure il nazionalismo e il bellicismo, con il risultato di allontanare la cultura della gente comune e persino la stessa riflessione degli intellettuali dai valori veramente fondamentali per l'umanità. (2006: 5-6)

[3] Capitini, Relgis, Marcucci, Mancuso, Rolland: nomi senza dubbio uniti da una 'cultura condivisa' alimentata, tra le altre cose, da quell'anarchismo umanitario tanto caro a Relgis e che rappresentò un *fil rouge* importante nella vita di questi uomini, come testimoniato, ad esempio, dall'interesse che Capitini mostrò per Francisco Ferrer y Guardia, anarchico catalano, 'rivoluzionario' pedagogo, simbolo della tragica settimana di sangue che visse Barcellona nel luglio del 1909 e di cui Ferrer fu ingiustamente ritenuto responsabile. Al riguardo, si veda: (*La libertà*, 1959).

È in questo contesto che prende vita il pensiero di Capitini, o meglio, quella 'conversione' che avvenne, come lui stesso ricorda, tra il 1918 e il 1919:

> Sapevo bene gli erramenti che mi ero lasciato alle spalle che furono anche quelli del primo ventennio del secolo in Italia. Avevo imparato perché il "classico", il "morale", le beatitudini evangeliche, la democrazia e il socialismo, erano dei valori, ci ero arrivato dopo l'eversione, il disordine, il dannunzianesimo, il marinettismo, le "parole in libertà". Avevo un senso così serio, umano e autentico delle "strutture", che il fascismo non mi prese minimamente, e se non partecipai attivamente alle iniziative politiche opposte fu soltanto perché ero tutto preso dalla mia costruzione culturale e dai miei malanni. (2016: 26)

In realtà,

> la sua *conversione* […] manifesta i primi segnali nel 1917. La guerra non è ancora finita. Si era già staccato dalle posizioni di Papini, ma un giorno la lettura di un suo necrologio di Giovanni Boine, uno dei suoi autori preferiti, gli provoca una forte scossa emotiva: «ci sono altre guerre, buona gente, fuor di quelle che si guerreggia lassù, guerre senza tonfi e senza fasce. Si muore anche in quelle». Davanti a quella pagina, Capitini viene illuminato da una grande luce interiore, che scopre per la prima volta dentro di sé il valore del dolore e della fragilità umana, il limite della potenza, gli impegni morali, l'umanitarismo che prima non riusciva a vedere. Prende coscienza del suo disordine culturale e spirituale. Consuma piano piano le scorie dell'infatuazione nazionalista e futurista. (Soccio, 2012: 31)

Come si evince dal carteggio di quegli anni con il fratello Giovanni al fronte, infatti, in un primo momento Capitini, «nelle lettere al fratello, con un entusiasmo inconsueto in un adolescente, declama le "sue" convinzioni nazionaliste, patriottiche e militariste» (2012: 31), ma sono convinzioni in realtà contaminate da

> una natura corrotta perché ingannata, in un'età difficile, dalla scuola, dai maestri (che gli insegnavano la "patria" del Carducci, di Pascoli, di D'Annunzio e di Marinetti), dai giornali, dalla propaganda, dalle avanguardie culturali come il Futurismo. Non durarono a lungo. Presto venne il dolore a insegnargli qualcosa di meglio di una vita aggressiva e incominciò a vedere nella guerra non più la "Nazione" che avanza ma l'umanità sofferente. (2012: 31)

«Medito la più saggia preparazione del mio avvenire […] mi preparo a vivere» (60), si legge in una lettera indirizzata ai genitori il 30 ottobre del '17: un Capitini, quindi, che nella corrispondenza epistolare con i familiari trova la forza per comunicare e condividere la sua

> seconda rinascita, un cosciente principio di una nuova vita che, plasmata da un affetto sempre vigile e vegliata da una volontà sempre più potente, si rinnovi incessantemente creando sempre una maggiore felicità e mutando miracolo-

> samente un sogno giovane in piacevole realtà: è per me, dopo una sosta concessami per guardare indietro, nuova vigoria ad un secondo slancio nella vita incontro a un felice avvenire. (2012: 60)

La conversione di Capitini si espliciterà in modo sostanziale in quella che rappresenta senza dubbio una delle opere più emblematiche e rappresentative del suo pensiero, ossia quegli *Elementi di un'esperienza religiosa* pubblicati grazie a Benedetto Croce con Laterza nel '37, quando il fascismo era all'apogeo della sua potenza. L'apparente aspetto di un'opera di 'edificazione religiosa', infatti, non impedì a Croce di cogliere il significato politico del libro, provocatoriamente antifascista, inducendolo a favorirne la pubblicazione

> pur dissentendo, da immanentista filosofico e da realista politico qual era, dalle idee dell'autore [...] Non si dimentichi che *Elementi* fu uno dei primi libri antifascisti provenienti dalla nuova generazione che era vissuta e si era formata sotto il regime, e non più da quella dei maestri come Croce, Salvatorelli, de Ruggiero, o di coloro che vivevano in esilio, come Salvemini e Carlo Rosselli. Numerosissime furono le testimonianze dell'eco che il libro ebbe tra i giovani di allora. (Bobbio, 1990: XIII-XIV)

Dopo l'uscita degli *Elementi* Capitini venne spronato da Walter Binni a iniziare la formazione di gruppi antifascisti sulla base delle idee liberalsocialiste esposte nell'ultima parte del libro, progetto che si trasformerà, in seguito all'incontro con Guido Calogero, nella fondazione di un Movimento Liberalsocialista, il cui lavoro proseguirà senza intoppi fino al 1942.

Sarà, però, solo con la ristampa del '47 degli *Elementi* che Capitini, attraverso una inequivocabile premessa introduttiva, ne pose palesemente in rilievo il significato antifascista, insistendo in particolare sulla predicazione della nonviolenza e della noncollaborazione e sull'influenza su di lui esercitata dal pensiero e dall'azione di Gandhi. Cominciano così a delinearsi i presupposti che faranno di Capitini uno degli interlocutori privilegiati di Eugen Relgis, desideroso di condividere con il professore perugino il suo impegno «para un mundo de paz y justicia»[4] (Relgis, 1961).[5]

Relgis, nato il 2 maggio del 1895 a Iasi, in Romania, considerato il simbolo del pacifismo internazionale sviluppatosi tra le due Guerre mondiali, pubblicò nel 1922 a Bucarest *I principi Umanitaristi*, opera che venne successivamente riedita in lingua spagnola nel 1949 a Montevideo, città in cui Relgis esiliò, come già precedentemente ricordato, nel 1947 e dove concluse la sua intensa esistenza il 22 marzo del 1987. È opportuno a questo punto sottolineare che, sin dall'inizio del secolo, l'Uruguay aveva assunto un atteggiamento che gli aveva consentito di differenziarsi in maniera netta dalla maggior parte dei Paesi dell'America Latina, riuscendo così a superare in modo «tutto sommato indolore la crisi degli anni tra la Prima Guerra Mondiale e la Grande Depressione»:

> [...] un paese reso ricco dal boom delle esportazioni di carne e grano, in gran

[4] «per un mondo di pace e di giustizia».

[5] La citazione è tratta dalla dedica ad A. Capitini che compare nella copia del libro di E. Relgis *La Paz del Hombre* del 1961 custodita presso la biblioteca Centro Studi A. Capitini di Perugia.

> parte urbano e popolato da immigrati europei che passò prima e in forma più virtuosa di altri dal liberalismo alla democrazia, gettando le fondamenta di un solido sistema democratico destinato a perdurare fino alla violenta crisi degli anni '70, per poi rinascere in seguito con rinnovato rigore. (Zanatta, 2018: 80)

Sistema democratico il cui successo fu indubbiamente favorito dall'azione e dalla figura di José Battle y Ordóñez, il quale, occupando due volte la presidenza della Repubblica, si rese promotore di una politica di democratizzazione che sancì la fine del vecchio ordine oligarchico e caudillista,

> gettando le basi di quello "stato di benessere", che fino agli anni '50 godrà di una inevitabile stabilità e di una consistente legittimazione popolare. La forza di un interventismo statale cui si affida il compito di assecondare le dinamiche di trasformazione della società (attenuandone gli effetti perversi) trasforma l'Uruguay in un paese modello e ne segna profondamente l'identità contemporanea. (Fiorani, 1992: 38)

Ed è proprio a questo Uruguay –il cui assetto politico lo rendeva un caso pressoché unico di integrazione sociale che si manifestava nelle forme di una democrazia consociativa– che Relgis decise di affidare la sua esistenza, ed è da quella «terra ospitale per i difensori della libertà che rinnova la sua voce e la eleva per affermare i suoi principi» (Saenger-Pascendi, 1965: A)[6].

> Soy hombre: tal es la respuesta que debemos dar a nuestra propia conciencia y a todos los que nos pregunten sobre la nacionalidad, la confesión o el Estado al cual pertenecemos. Pero esta respuesta significa: - Sé que soy el producto de la evolución biológica; que en mí están el mono, el reptil, la planta, el mineral; sé también que debo desarrollar, en mí, la humanidad forjada por los esfuerzos de las generaciones desaparecidas: -conservar la cultura y la civilización heredadas, y acrecentarlas tanto como esté a mi alcance. Pues, mirando en el pasado, presientoel porvenir: - humanizándome a mí mismo, preparo para los que vendrán un nuevo peldaño en la escala del progreso. (Relgis, 1966: 9)

Così introduce Relgis i suoi *Principios Humanitaristas* nella versione uruguayana dell'opera;[7] così si fa portavoce di un pensiero che contraddistinguerà tutta la sua vita e che lo guiderà verso un umanitarismo d'azione. L'intellettuale rumeno, infatti, da cittadino dell'umanità quale riteneva di essere, aspirava fermamente ad una collaborazione reciproca e ad un'intesa internazionale degli intellettuali, idea formulata già nel 1921 a Bucarest nel libro *El humanitarismo y la Internacional de los intelectuales* (in cui compare un prologo del medico e pacifista tedesco George F. Nicolai, autore della *Biología de la Guerra* e indiscusso ispiratore di Relgis)[8] e che

[6] La presenza di lettere anziché numeri ad indicare le pagine è dovuta alle indicazioni così riportate nel volume collettaneo ciclostilato curato da G. Mancuso nel 1965.

[7] Precisiamo che tutti i testi di Relgis citati nel presente articolo si riferiscono alle versioni in spagnolo delle opere del filosofo rumeno, ossia a quelle edite o riedite durante la sua permanenza in Uruguay.

[8] Ricordiamo che Nicolai fu uno dei quattro professori dell'Università di Berlino che, all'alba della Prima Guerra Mondia-

porterà, nel 1923, alla fondazione del 'primo gruppo umanitarista'. Nel gennaio di quello stesso anno Relgis aveva lanciato il *Llamamiento a los intelectuales libres y a los trabajadores ilustrados*, conseguenza di un impegno che, dalla Prima Guerra Mondiale in poi, era volto all'istituzione di una «Internacional Pacifista apolítica y supranacional»[9] (Relgis, 1966: 4). Relgis, infatti, era fermamente convinto che «la unificación pacifista es una necesidad evidente: es una condición imprescindible para el éxito de todos los movimientos pacifistas existentes»[10] (1966: 4).

> Per questa unione, però, è necessaria una matura riflessione. Dopo aver meditato sulla rivoluzione russa egli si scaglia contro gli insegnamenti infallibili di un unico partito e contro gli insegnamenti di violenza che provenivano dalla formazione del nuovo Stato. In questo modo la lotta delle Nazioni si ridurrebbe semplicemente ad una guerra tra classi. L'umanitarismo del Relgis è contrario a siffatta politica ed afferma l'inalienabile, eterno ideale dell'umanità in contrapposizione alle parole dei partiti, limitate al tempo e alle circostanze. (Saenger-Pascendi, 1965: B)

A questo proposito va ribadito che l'intellettuale rumeno, fermo oppositore del fascismo di Codreanu e quindi totalmente contrario all'alleanza del suo paese con la Germania di Hitler, prese le distanze anche dalla Russia; come ricordano F. Felix e J. Herschey, infatti,

> quando i "liberatori russi" giunsero, lui sperimentò, verso costoro, qualcosa di meno che un felice arrivo. E, come molti Umanisti che valorizzano l'individuo umano al di sopra di qualsiasi altra cosa, quando dovette porsi dinnanzi allo Stato totalitario, si inclinò verso un individualismo che, sebbene non si oppone alle necessarie funzioni amministrative dello Stato, è imparentato con l'anarchismo nella sua opposizione all'uso metafisico dello "Stato" come oggetto di fede (1965: H).

In merito alle posizioni verso la politica sovietica, Relgis sin dal 1918, ossia nel momento stesso in cui iniziava a gettare le basi per una lega internazionale di intellettuali, aveva intuito «che il metodo di violenza adottato dai rivoluzionari russi per far trionfare i loro principi, elevato a norma morale avrebbe costituito un grande pericolo, in un avvenire non lontano, per un libero movimento di lavoratori» (Saenger-Pascendi, 1965: A). Questa preoccupazione, che per Relgis si trasformò in una costante difesa e affermazione del pacifismo, fu talmente radicata in lui che costituì motivo di contrasto finanche con Romain Rolland. Infatti, la sincera e profonda

le, insieme a A. Einstein, W.J. Foerster e O. Bueck, ebbe il coraggio di redigere e firmare il *Manifesto agli europei* per dichiarare il fermo dissenso verso le soluzioni militari promosse dalla Germania, invitando «tutti coloro che hanno un posto nel loro cuore per la cultura e la civiltà europea, in altre parole, coloro che possono essere chiamati nelle parole preveggenti di Goethe "buoni europei"», a sottoscriverlo. Tale proclama nasceva in risposta al *Manifesto dei novantatré* emesso il 4 ottobre del 1914 da eminenti intellettuali tedeschi per sostenere e giustificare pubblicamente l'entrata in guerra della Germania e la conseguente invasione del Belgio. L'ostilità di Nicolai verso la politica bellica tedesca lo costrinse ad abbandonare il suo paese e a cercare rifugio, come Relgis, in America latina, precisamente dapprima in Argentina e successivamente in Cile, dove morì, all'età di novant'anni, nell'ottobre del 1964. Sulla vita e l'opera di George Nicolai, si veda, tra gli altri, (Zuelzer, 1982).

[9] «Internazionale Pacifista apolitica e sovranazionale».

[10] «l'unificazione pacifista è un'evidente necessità: è una condizione imprescindibile per il successo di tutti i movimenti pacifisti esistenti».

amicizia che lo legava al grande scrittore francese, che come lui dedicò la sua opera e la sua vita alla diffusione di un credo umanitario di pace e di fraternità, non gli impedì di dissentire dall'entusiasmo con cui Rolland aveva accolto la rivoluzione russa e i metodi di lotta dei sovietici. Delle divergenze tra i due intellettuali ci fornisce una visione dettagliata lo stesso Relgis, il quale pubblica nel 1954 l'opera *El hombre libre frente a la Barbarie totalitaria. Un caso de conciencia: Romain Rolland*, per rendere omaggio all'amico francese, scomparso nel '44, ripercorrendone le tappe principali del pensiero, sottolineandone la profonda ammirazione e al contempo le ragioni che avevano determinato le opinioni contrastanti poc'anzi menzionate. Nel libro Relgis prova anche ad argomentare una sorta di 'giustificazione' all'atteggiamento benevolo di Rolland verso la rivoluzione d'ottobre e la politica sovietica in genere:

> Rolland, servidor del espíritu durante la primera guerra mundial, no podía pensar sino en la significación universalmente umana del pensamiento (sea ruso o de otro país) como vanguardia en la nueva etapa histórica que comenzó con la revolución de 1917. La trágica experiencia durante los cinco años de guerra (1914-1919) que Rolland ha expuesto en *Por encima de la contienda*, en *Los precursores* y, sin duda, en su *Diario* todavía inédito, puede resumirse así: por una parte, mantiene su esperanza de elevar, sobre los fundamentos del individualismo "Libre, lúcido e intrépido", una ciudad del espíritu internacional, sin fronteras; –por otra parte, la aguja de la brújula indica la Norte: "el fin hacia el cual marchan los vanguardistas de Europa, los heroicos revolucionarios de la U.R.S.S." (Relgis, 1954: 20)

Il filosofo rumeno, quindi, in un certo modo legge in Rolland il bisogno di rafforzare la sua lotta contro la guerra anche attraverso una dichiarazione di rottura completa non solo con la guerra stessa, ma con le cause che l'avevano determinata, da ricercare, secondo l'intellettuale francese, in un modello di società vecchio e in un sistema capitalista e borghese che stava negando la libertà all'Europa e soffocando la voce dei popoli in questa grande schiavitù.

Rolland, però, secondo Relgis, riconoscerà solo in un secondo momento che in questo importante progetto di riconquista della libertà verranno a mancare gli uomini, uomini liberi per costruire paesi liberi: «salvo escasas excepciones, han abdicado en Europa. Ha ido a buscarlos a otra parte y, en el mundo ético y espiritual de la India, ha hallado el ejemplo de Mahatma Gandhi: "una poderosa renovación del Espíritu libre y nuevas formas de acción [...]"»[11] (Relgis, 1954: 20).

Ecco quindi che il pensiero di Rolland attraverso le parole di Relgis ci riconduce a quel nome senza il quale risulterebbe alquanto difficile provare a rendere stabile il ponte tra la nonviolenza capitiniana e il pacifismo e l'umanitarismo di Relgis. Come entrambi in più occasioni hanno affermato, infatti, e come abbiamo già anticipato all'inizio del presente lavoro, il pensiero e l'azione di Gandhi hanno esercitato una indiscutibile influenza sulla loro formazione e sulla loro esistenza. Per Capitini, infatti, Gandhi fu il maestro per eccellenza, colui che gli consentì di perfezionare quel «francescanesimo attinto dalla terra umbra e a cui tendeva fin

[11] «salvo rare eccezioni, hanno abdicato in Europa. È andato a cercarli altrove, e nel mondo etico e spirituale dell'India, ha trovato l'esempio del Mahatma Gandhi: un "potente rinnovamento dello Spirito libero e nuove forme di azione [...]"».

da fanciullo, quasi per connaturalità» (Truini, 2011: 32). Ma soprattutto Gandhi rappresentò la 'cura' alla profonda delusione provata nel 1929 per i Patti Lateranensi e la conseguente certezza che nemmeno la Chiesa di Roma avrebbe costituito un aiuto per contrastare il fascismo. «E allora risalimmo alle sorgenti stesse della vita religiosa, e particolarmente a Gandhi, il più vicino per il suo teismo aperto (si direbbe kantiano) e per il suo metodo di attiva noncollaborazione secondo i principi della nonviolenza e della nonmenzogna» (Capitini, 1966: 24).

La fama di Gandhi, di fatto, si amplificò a livello internazionale soprattutto grazie alla grande campagna nonviolenta indetta dal Mahatma in India tra il 2 marzo del 1930 e il 5 marzo del 1931 e passata alla storia come la 'marcia del sale'. Fu in conseguenza di tale evento, infatti, a cui seguì, tra le altre cose, la visita in Italia di Gandhi su invito di Mussolini –convinto di poter di sfruttare l'incontro in chiave anti-inglese–, che il pensiero gandhiano si diffuse ampiamente anche in Italia, come dimostra l'uscita a Milano proprio nel 1931 della già citata *Autobiografia* di Gandhi grazie alla quale Capitini iniziò a cogliere tutta la potenza e la novità della concezione gandhiana della nonviolenza, «che si fonda sulla religione, ma su di una religione non più considerata secondo la sola dimensione privata, individuale [...]; ma secondo quella universale, pubblica, di un amore aperto a tutti gli esseri, senza confini» (Truini: 2011, 34).

> Qualcuno in Italia crede che Gandhi sia un fachiro. Qualche altro sorride alle sue stranezze, alla veste, al telaio, alla capra, al digiuno. E non pensa che la veste è quella degli "intoccabili", dei milioni e milioni di esseri umani che non possono essere toccati senza purificarsi, da Gandhi assunta deliberatamente. Non pensa che il voto di lavorare ogni giorno mezz'ora al telaio significa dare l'esempio della soluzione del problema della miseria dei rurali indiani [...] e significa anche il principio di Gandhi di dare lavoro invece che regali. Non pensa al valore del vegetarianesimo come affetto agli esseri subumani che ci volgono quotidianamente un muto appello, e non pensa che il digiuno può essere un voto, una rinuncia per un valore. (Capitini, 1981: 85)

Capitini nel mettere in risalto le 'stranezze' gandhiane vuole far emergere la figura dell'energico educatore alla lotta politica quale oppositore ad ogni forma di violenza. E opera un'aggiunta valoriale che, come ci ricorda Moscati,

> libera l'opposizione alla guerra e alla violenza in genere facendola evolvere in atteggiamento positivo, in proposta nonviolenta. Non a caso matura la convinzione che il termine nonviolenza vada scritto tutto attaccato: allo stesso modo in cui la pace non è e non può ridursi a intermezzo tra due guerre, a tregua ovvero a mera assenza di atti belligeranti, la nonviolenza non è e non può ridursi a sospensione della violenza, a obiezione ovvero a resistenza ad atti violenti. (2016: 15)

Capitini, quindi, cerca di rendere anche nella grafia il senso di un metodo che vuole essere, più che mero rifiuto della violenza, vero strumento di lotta, compiendo un'azione analoga a quella compiuta da Gandhi con l'utilizzo della parola *ahimsa*: comunemente reso con 'non violenza', il termine rappresenta, più correttamente, 'l'intento di non nuocere', di 'non far del male', realizzabile solo attraverso l'integrazione con quella forza-verità, *satyagraha*, che costituisce

la base della prassi della disobbedienza civile e che il Mahatma utilizzerà per designare il suo metodo di lotta non-violenta[12]:

> Nell'applicazione del *satyagraha* ho scoperto fin dalle prime fasi che la ricerca della verità non ammette l'uso della violenza nei confronti dell'avversario, ma richiede che questo venga distolto dall'errore con la pazienza e la comprensione. Infatti ciò che sembra vero ad una persona può sembrare errato ad un'altra. E la pazienza significa sofferenza. La dottrina in tal modo assume la caratteristica di difesa della verità, non attraverso la sofferenza dell'avversario ma attraverso la propria sofferenza. (Gandhi, 2014: 30)

Per Gandhi la non violenza è la sola forma di azione diretta possibile:

> Naturalmente io non limito il senso del termine "azione diretta" al suo significato letterale. Senza una diretta e attiva espressione di essa, la non-violenza per me è priva di significato. Essa è la più grande e la più attiva forza del mondo. Non si può essere non-violenti passivamente. Infatti quello di "non-violenza" è un termine che ho dovuto coniare per esprimere il significato profondo dell'*ahisma*. (2014: 11)

Da qui l'utilizzo ricorrente in Capitini dell'espressione 'azione nonviolenta' in sostituzione del sostantivo nonviolenza; da qui, ancora, l'importanza di sottolineare come, tanto nel professore perugino quanto in Relgis, vi sia un costante richiamo all'azione, al fare, come si evince costantemente nei loro scritti; se ritorniamo un attimo ai già citati *Principios humanitaristas* dell'intellettuale rumeno, ad esempio, notiamo come il IV dei dieci principi enunciati parte dall'asserzione che il comandamento centrale dell'azione umana è «Que la idea se vuelva acto. Es el único medio de controlar nuestra sinceridad y nuestras posibilidades»[13] (1966: 10). Al riguardo, però, Relgis sottolinea un aspetto che ancora una volta crea un legame importante tra i due protagonisti del presente lavoro; nell'introdurre la sua idea di azione umanitarista, infatti, il rumeno sottolinea che

> hay quienes consideran al humanitarismo solamente bajo una forma personal, reduciendolo a un espíritu de humanidad al que creen innato, oculto en el corazón y que no puede llegar a una "expresión social" es decir a una afirmación mediante actos colectivos o, por lo menos, mediante ciertos principios por los cuales el individuo se oriente entre las realidades sociales.[14] (1966: 15)

Per Relgis un'azione sociale deve partire innanzitutto da idee che allo stesso tempo corrispon-

[12] Ricordiamo che il termine sanscrito *ahimsa* non fu coniato da Gandhi; esso, infatti, è uno dei principi essenziali di diverse correnti filosofiche e, in particolare, del Giainismo. La grande innovazione gandhiana, tuttavia, consiste nell'aver trasformato un precetto etico-religioso in uno strumento dell'agire politico.

[13] «Che l'idea diventi azione. È l'unico modo per controllare la nostra sincerità e le nostre possibilità».

[14] «c'è chi considera l'umanitarismo solo da un punto di vista personale, e lo riduce a uno spirito di umanità che crede innato, nascosto nel cuore e che non può diventare un'"espressione sociale", ovvero un'affermazione attraverso atti collettivi o, almeno, attraverso certi principi mediante i quali l'individuo si orienta tra le realtà sociali».

dano a necessità che reclamano la loro realizzazione non soltanto nella coscienza individuale, ma anche nelle relazioni sociali tra gli individui o le varie associazioni. Relazioni sociali fondamentali anche nel pensiero e nell'azione di Capitini al punto da indurlo, subito dopo la liberazione di Perugia, nel luglio del '44, a istituire i 'Centri di orientamento sociale' (C.O.S.) come esperienza di democrazia dal basso, finalizzati, come si legge dalle sue stesse parole, a

> periodiche discussioni aperte a tutti, su tutti i problemi amministrativi e sociali. Fu un'iniziativa felice che convocava molta gente e le autorità (tra cui il prefetto e il sindaco), molto desiderata da tutti per l'interesse ai temi e per la possibilità di "ascoltare e parlare"; e si diffuse nei rioni della città, in piccole città dell'Umbria, e in città come Firenze e Ferrara. [...] Quella fu la prima iniziativa che presi per valermi della libertà e per preparare la «riforma» come la vedevo e la vedo. Tanto è vero che, dopo le difficoltà che portarono nel 1948 alla fine dei C.O.S., anche dopo una breve loro ripresa nel 1957, ho svolto e svolgo lo stesso tema mediante un foglio mensile *Il potere è di tutti*, che propugna la democrazia diretta (o omnicrazia, come la chiamo), il controllo dal basso in ogni località e in ogni ente, i consigli di quartiere e i centri sociali, i comitati e le assemblee, la libertà di informazione e di critica, permanente e per tutti. [...] Non lo Stato antifascista, ma molto meno quello che seguì al 1948, erano in grado di valersi dei C.O.S. ed inserirli nella struttura pubblica italiana, ad integrazione della limitata democrazia rappresentativa del parlamento e dei consigli comunali e provinciali. (2016: 33-3)

La filosofia della nonviolenza, quindi, ha una connotazione catartica in Aldo Capitini che, nell'immediato secondo dopoguerra, si esplica non solo nella creazione dei 'Centri di orientamento sociale', ma anche nella 'Marcia per la pace e la fratellanza tra i popoli' Perugia-Assisi –manifestazione che si svolge tutt'oggi– e nella fondazione della 'Consulta per la pace':

> nel clima della ripresa dell'antifascismo all'inizio degli anni Sessanta e dei crescenti pericoli di guerra atomica, l'impegno di Capitini sul terreno della nonviolenza e della democrazia dal basso si fa più intenso e urgente. Nel 1961 organizza la "Marcia per la pace e la fratellanza dei popoli" Perugia-Assisi; la mozione finale, approvata dall'assemblea sulla Rocca, definisce i principi generali di una concreta strategia di pace: il superamento dell'imperialismo, del razzismo, del colonialismo, dello sfruttamento; l'incontro tra Occidente e Oriente; l'educazione alla pace «nei rapporti con tutti a tutti i livelli»; la nonviolenza come pratica attiva e rivoluzionaria. La pace di cui parla Capitini non è l'assenza di guerra, è lotta per un mondo liberato da una Storia che gronda sangue e sopraffazione, in cui il libero sviluppo di ognuno sia garantito da assetti istituzionali veramente democratici, e il potere non sia di pochi ma di tutti. (Capitini, 2016: 15)

Anche per Relgis la non violenza era innanzitutto azione: un'azione collettiva che doveva scaturire dalla consapevolezza che chi si dedica al sapere ed alla scienza senza un'intima forza

morale e senza un sentimento di solidarietà verso gli altri uomini, inevitabilmente asservirà scienza e sapere ai suoi scopi personali o a quelli di una nazione, distruggendo invece di costruire. Da qui il suo appello agli 'umanitaristi' che

> deben ser conscientes de que sus actividades o sus concepciones sociales, económicas, morales, culturales, etc., no son exclusivas, y que no son ellas solas quienes ofrecen la llave para abrir el secreto salvador. Mediante la coordinación de sus aportes particulares y variados, por la integración sistemática de todas las cooperaciones se puede llegar a una buena acción colectiva y a la clarificación del caos en el cual nos debatimos.[15] (1966: 16)

'Guarire' dal caos, quindi, quale ulteriore elemento di congiunzione tra Relgis e Capitini, il quale, come è stato sottolineato all'inizio, affronta la cosiddetta conversione proprio perché avverte il bisogno di guarire dal suo disordine interiore e di ricostruirsi moralmente e culturalmente. Si va così lentamente consolidando il ponte tra due uomini il cui pensiero può risultare determinante, oggi come allora, per osservare e decodificare la realtà contemporanea. Un pensiero che vuole emergere dal caos e guardare verso l'avvenire, prestando «attenzione e affetto per ogni singolo essere proprio nel suo esser lui e non un altro, per la sua esistenza, libertà, sviluppo» (Capitini, 2011: 6); un pensiero trasversale e internazionale, definitosi attraverso le idee e gli uomini che hanno caratterizzato il XX secolo. Come abbiamo avuto modo di sottolineare nel corso di questa breve analisi, infatti, è stato soltanto grazie al contributo, diretto o indiretto, di figure come Gandhi, Romain Rolland, Emma Thomas, o gli italiani Edmondo Marcucci e Gaspare Mancuso, per citarne alcuni, che è stato possibile individuare e costruire quel percorso che non solo ha avvicinato due mondi, due uomini, due vite per molti versi troppo distanti, ma che soprattutto ha consentito al pensiero tanto di Capitini quanto di Relgis di inserirsi in un dibattito volto a trasformare pacifismo e umanitarismo in azione nonviolenta. Da qui la necessità per entrambi di contribuire a dare forma ad un pensiero che come afferma Capitini stesso, non può

> accettare la realtà così com'è ora, perché non posso approvare che la bestia più grande divori la bestia più piccola, che dappertutto la forza, la prepotenza prevalgano: una realtà così fatta non merita di durare. È una realtà provvisoria insufficiente, ed io mi apro ad una sua trasformazione profonda, ad una sua liberazione dal male nelle forme del peccato, del dolore, della morte. (2011: 7)

[15] «devono essere consapevoli del fatto che le loro attività o concezioni sociali, economiche, morali, culturali, etc., non sono esclusive e che, di per sé, non posseggono la chiave per aprire il segreto della salvezza. Attraverso l'insieme dei loro apporti particolari e differenti e grazie all'integrazione sistematica di tutte le loro interazioni si può giungere a una buona azione collettiva e al chiarimento del caos nel quale dibattiamo».

Bibliografía

AA.VV., 1996. "Manifesto to the Europeans", in M.J. Klein, A.J. Kox e R. Schulman (a cura di), *The collected papers of Albert Einstein, Volume 6: The Berlin Years: Writings, 1914-1917*, Princeton, Princeton University Press, pp. 28-29, <https://einsteinpapers.press.princeton.edu/vol6-trans/40> (16 dicembre 2020).

Bobbio, N., 1990. "Prefazione", in A Capitini, *Elementi di un'esperienza religiosa*, Bologna, Cappelli, pp. V-XX.

Capitini, A., 1966. *Antifascismo tra i giovani*, Trapani, Célèbes.

---, [1949]1981. "Importanza di Gandhi", in A. Capitini, *Italia nonviolenta*, Perugia, Fondazione Centro studi Aldo Capitini.

---, 1990. *Elementi di un'esperienza religiosa*, Bologna, Biblioteca Cappelli.

---, 2011, *Religione Aperta*, Roma-Bari, Laterza.

---, 2012. *Lettere familiari 1908-1968*, a cura di M. Soccio, Roma, Carocci.

---, 2016. *Attraverso due terzi del secolo. Omnicrazia: il potere di tutti*, a cura di L. Binni e M. Rossi, Firenze, Il Ponte.

Capitini, A. e Marcucci, E., 2011. *Lettere 1941-1963*, a cura di A. Martellini, Roma, Carocci.

Di Nolfo, E., 2006. *Storia delle relazioni internazionali 1918-1999*, Roma-Bari, Laterza.

Felix, H.F. e Herschey, J.H., 1965. "Eugenio Relgis: Umanitarista Romeno", in G. Mancuso (a cura di), *Eugenio Relgis nel 70° anniversario*, Torino.

Fiorani, F., 1992. *I Paesi del Rio de la Plata. Argentina, Uruguay e Paraguay in età contemporanea (1865-1990)*, Firenze, Giunti.

Gandhi, M.K., 1931. *Autobiografia*, a cura di C. F. Andrews, pref. di Giovanni Gentile, Milano, Garzanti.

---, 2014. *Teoria e pratica della non violenza*, Torino, Einaudi.

La libertà: numero unico per commemorare il cinquantenario del sacrificio di Francisco Ferrer, 13 ottobre 1959, Perugia, Tip. Economica Giostrelli.

Mancuso, G., 1965. *Lettera a Aldo Capitini*, Archivio di Stato di Perugia.

Marcucci, E., 1983. *Sotto il segno della pace. Memorie*, Jesi, Centro Studi per la Pace "Edmondo Marcucci".

Moscati, G., 2016. "Dalla 'non violenza' alla 'nonviolenza'. Da Gandhi a Capitini, la costruzione della proposta nonviolenta contemporanea", *Mosaico di Pace*, dicembre 2016, pp. 14-15.

Nicolay, G., 1937. *Biología de la Guerra*, Santiago, Ediciones Ercilla.

Relgis, E., 1922. *Umanitarismul si internationala intelectualilor*, pref. di Georg Fr. Nicolai, Bucarest, Viata Româneasca; traduzione in spagnolo 1950, *Los principios humanitarias*, ed. definitiva, Montevideo, Ediciones "Humanidad".

---, 1954. *El hombre libre frenta a la Barbarie totalitaria. Un caso de conciencia: Romain Rolland*, Montevideo, Anales de la Universidad.

---, 1961, *La Paz del Hombre*, Montevideo, Ediciones "Humanidad".

---, 1966. ¿Qué es el humanitarismo?, Montevideo, Ediciones "Humanidad".

---, 1969 [1922]. *I principi umanitaristi. Umanitarismo e socialismo*, Torino, Libero Accordo.

Rolland, R., 1924. *Mahatma Gandhi*, Parigi, Librairie Stock.

Saenger-Pascendi, O.M., 1965. "Eugenio Relgis: assertore della vera dignità dell'uomo", in G. Mancuso (a cura di), *Eugenio Relgis nel 70° anniversario*, Torino.

Soccio, M., 1978. "Aldo Capitini", *Azione Nonviolenta. Periodico del MOVIMENTO NONVIOLENTO*, anno XV, settembre-ottobre, pp. 2-7.

---, 2012. "Lo sguardo che abbellisce il mondo" in A. Capitini, *Lettere familiari 1908-1968*, Roma, Carocci, pp. 11-36.

Truini, F., 2011. *Aldo Capitini. Le radici della nonviolenza*, Trento, Il Margine.

Zanatta, L., 2018. *Storia dell'America Latina*, Roma-Bari, Laterza.

Zuelzer, W., 1982. *The Nicolai Case*, Detroit, Wayne State University Press.

LAURA FOTIA

Circolazione di idee e di intellettuali nell'Argentina del Novecento: l'azione degli istituti culturali fino agli anni Quaranta

Introduzione

Il processo di ricezione della cultura europea e statunitense in Argentina ha attraversato una fase problematica nella prima metà del Novecento, in particolare a causa della nuova e crescente connessione tra politiche di carattere propagandistico e circolazione di intellettuali e personalità di spicco dei diversi mondi culturali e politici coinvolti. Nel caso dei governi europei e di quello statunitense furono avviate forme di 'diplomazia culturale'(Niño, 2009: 31-33; 58-60; Medici, 2009: XVI-XIX) sistematiche e organizzate, mentre le politiche argentine in questo settore restarono, in quella fase, allo stadio di progetti disomogenei e frammentari. La stessa *Biblioteca Publica y Oficina de Difusión de la Cultura y Propaganda Argentina en el Exterior*, istituita sul finire degli anni Trenta presso il Ministero degli Esteri argentino per promuovere la conoscenza all'estero dell''evoluzione' materiale e spirituale argentina, svolse di fatto un ruolo estremamente marginale[1].

Gli anni Venti e Trenta hanno rappresentato, inoltre, una fase cruciale del lungo processo di nazionalizzazione avviato dai governi argentini dopo l'indipendenza, necessariamente teso ad aggirare i limiti che l'estensione del territorio e l'eterogeneità della popolazione ponevano alla ricercata costruzione dell'*argentinidad*. In quegli anni è andata infatti definendosi in modo più netto la tendenza alla mobilitazione di intellettuali argentini, che in molti casi optarono per forme più strutturate di partecipazione politica, come l'adesione a movimenti e partiti e l'assunzione di incarichi pubblici, in particolare nel settore educativo. Alla nuova centralità assegnata al dibattito sulla definizione dei tratti caratteristici dell'identità nazionale argentina era connessa l'aspirazione di una larga parte del mondo intellettuale ad una più ampia diffusione della cultura nazionale in Europa e negli Stati Uniti, senza che questo implicasse,

[1] Decreto n. 100.823, 27/2/1937, República Argentina; B81/937, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto a Guariglia, 8/3/1937, in Archivio Centrale dello Stato (da ora ACS), Ministero della Cultura Popolare (da ora MINCULPOP), Direzione Generale per i Servizi della Propaganda (da ora DGSP), b.9; Ministero degli Affari Esteri al Ministero della Cultura Popolare, 26/9/1937, in ACS, MINCULPOP, DGSP, b.9; (La Fronda, 1937; La Prensa, 1937; La Nación, 1937).

comunque, il venir meno dell'interesse e dell'apertura verso le culture europea e statunitense. Nel primo dopoguerra, le dinamiche di ridefinizione delle identità politiche in America Latina e l'emergere di un approccio maggiormente critico ai vincoli culturali con il mondo europeo, così come il manifestarsi della crescente insistenza sulla rivendicazione di un'identità specificamente americana (Compagnon, 2014), non hanno dunque implicato un ripudio dell'eredità europea, e sia l'una che l'altra hanno continuato a mantenere a lungo il ruolo di riferimenti importanti per la cultura latinoamericana.

In questi anni, sia in sistemi democratici e liberali, sia in regimi autoritari e totalitari, si è delineata la tendenza ad istituzionalizzare e sistematizzare l'intervento statale nella promozione all'estero della cultura nazionale. Il governo francese, con l'istituzione del *Service des Ouvres Françaises à l'*Étranger nel 1920, è stato il primo a riconvertire l'apparato preposto alla propaganda bellica per adattarlo al nuovo contesto. Allo stesso anno risale una analoga struttura tedesca, mentre la *Junta de Relaciones Culturales* spagnola è nata nel 1922. L'implementazione di politiche culturali strutturate è stata tardiva nei paesi, come il Regno Unito e gli Stati Uniti, dove la prospettiva di un potenziamento dell'intervento statale in un settore tradizionalmente di competenza dei privati suscitava una forte riluttanza, superata solo quando l'intervento fu ritenuto necessario per fronteggiare l'azione dei totalitarismi[2].

Gli studi sugli istituti culturali –argentini o stranieri– attivi in Argentina in quel periodo (Fotia, 2019b; Buchbinder, 2017) risultano ancora scarsi e fondati su una limitata porzione della ricchissima documentazione, in gran parte inedita, custodita presso archivi, emeroteche e biblioteche dei paesi coinvolti. Questo lavoro prende le mosse dall'analisi di una molteplicità di fonti, che comprende documentazione inedita conservata in fondi archivistici per lo più argentini (come l'Archivio della *Cancillería*, l'Archivio dell'*Universidad de Buenos Aires* e l'Archivo della *Cámara de Diputados*), testate e pubblicistica argentine, e si concentra sul ruolo centrale svolto dai più dinamici tra questi istituti nella promozione della circolazione di persone e idee nella Repubblica.

Attraverso l'analisi di questo corpus documentario diviene possibile una ricostruzione meno parziale in grado di dare conto sia dei rapporti intrattenuti da questi istituti con il mondo accademico argentino, sia dei contatti intessuti con attori stranieri, soprattutto italiani e statunitensi, interessati a vario titolo al rafforzamento dei rapporti con l'élite culturale e politica argentina.

Per questa via, ponendosi in dialogo con i pochi studi esistenti sulle tematiche richiamate in precedenza, si metteranno in luce la capacità di questi organismi di divenire rapidamente attori al tempo stesso interni –cioè 'argentini'– e internazionali e la loro tendenza a configurarsi come spazio di incontro tra intellettuali e accademici di tutto il mondo. Ci si chiederà, inoltre, quale sia stato il ruolo effettivo degli istituti considerati nell'ambito di 'politiche culturali' argentine, statunitensi e italiane –talvolta sistematiche, talvolta piuttosto frammentarie e disorganiche– delineatesi in questo periodo, soffermandosi infine sulle reazioni ai contenuti dei messaggi propagandistici stranieri proposti in una fase cruciale per la lunga transizione argentina verso il peronismo.

[2] Per una bibliografia complessiva su questi temi, si rimanda alle indicazioni contenute in Rospir y Niño (2019).

Il ruolo dell'*Universidad de Buenos Aires* nella promozione degli scambi culturali con l'estero fino alla Prima guerra mondiale

La corsa all'internazionalizzazione dell'attività universitaria[3] coinvolse l'ambiente accademico argentino all'inizio del '900, anche grazie alla crescente consapevolezza, in ambito governativo ed in ambito scientifico, dell'importanza di un'intensificazione degli scambi interuniversitari per il rafforzamento del prestigio internazionale del paese. L'*Universidad de Buenos Aires* (UBA) aveva già mostrato una certa vivacità in questo senso nel XIX secolo e i contatti promossi avevano contribuito allo sviluppo di diverse discipline scientifiche –in particolare delle *ciencias exactas*– ed anche dei settori professionali la cui crescita necessitava dell'apporto di specialisti esteri. La facoltà più internazionalizzata rimase a lungo quella di Medicina e Scienze Esatte, che si differenziava nettamente dalla Facoltà di Diritto, ripiegata inizialmente su esigenze e interessi strettamente nazionali. Dall'inizio del Novecento anche la Facoltà di Lettere e Filosofia dette spazio agli sforzi per garantire una connessione più strutturata della vita accademica locale con l'ambiente scientifico internazionale. Si trattava comunque, in genere, di una mobilità alimentata e gestita attraverso rapporti interpersonali o specifiche iniziative di diplomatici, non riconducibili ad un piano sistematico di scambi universitari transnazionali. Originariamente era stata consistente la circolazione di italiani, francesi e tedeschi, ma già verso la metà del XIX secolo erano stati avviati anche i primi contenuti scambi tra gli Stati Uniti e l'Argentina (Espinosa, 1977: 38).

In questo periodo, l'articolato dibattito sul ruolo che le Università avrebbero dovuto giocare nel potenziamento del prestigio internazionale argentino e nel consolidamento dell'identità nazionale si era orientato in senso liberale ed inclusivo (Buchbinder, 2017: 127-132; 2005: 56-64). L'insistenza sull'importanza del ruolo delle università nelle politiche di rafforzamento della reputazione nazionale all'estero aumentò in occasione delle celebrazioni del centenario, quando si fece strada l'idea di una missione 'nazionale e patriottica' assegnata alla UBA, peraltro interpretata in termini 'liberali e fraterni' (Buchbinder, 2017: 133). Durante il primo conflitto mondiale, comunque, il progressivo affrancamento culturale dall'Europa fu accompagnato da una crescita, ricercata da parte argentina, degli scambi culturali con gli altri Stati latinoamericani, favorita anche dal successo della retorica incentrata sull'esaltazione di prospettive di rafforzamento della *latinidad* e dell'*hispanidad*. Scarsa attenzione, in questa fase, venne invece accordata alle iniziative statunitensi, come testimonia il fallimento della proposta di sistematizzare gli scambi di studenti e professori tra università nordamericane e argentine formulata nel 1912 dal *Carnegie Endowment for International Peace* (Salvatore, 2007: 327-365).

Le modifiche intervenute nel primo dopoguerra nel sistema di scambi accademici transnazionali furono di fatto indotte non tanto dagli effetti della riforma universitaria avviata a Cordoba nel 1918, quanto dalle conseguenze del conflitto, che spinse le università argentine a privilegiare i legami con gli Stati latinoamericani e a promuovere convenzioni volte a dare impulso agli scambi, in particolare con interlocutori uruguaiani e brasiliani, per poi dare nuovo respiro ai contatti con il mondo accademico spagnolo (Buchbinder, 2017: 133-147). Tuttavia,

[3] Da qualche tempo si registra un crescente interesse a livello storiografico per il tema della mobilità accademica transnazionale. Per una rassegna sul tema, si veda Mariuzzo (2015), mentre per il caso argentino si vedano, oltre ai lavori di Buchbinder citati in questo saggio, Charle, Schriewer y Wagner (2006) e Salvatore (2007).

la riflessione critica sui limiti di un sistema accademico troppo concentrato sulla formazione di professionisti, che accompagnò il complicato processo di riforma del sistema universitario, contribuì ad alimentare una nuova attenzione verso lo sviluppo della ricerca scientifica e dunque a spingere, indirettamente, in direzione di una più marcata internazionalizzazione dell'accademia (Buchbinder, 2005: 56-62).

Cultura internazionale e nazionalismo

Nell'Argentina degli anni Venti la tendenza all'assestamento su posizioni estremiste coinvolse quasi tutte le nuove forze nazionaliste, le quali, pur non troncando completamente i rapporti con il nazionalismo liberale affermatosi in precedenza, erano generalmente accomunate dal rifiuto del liberalismo e del suo anticlericalismo e da alcuni assunti ideologici di fondo. Il richiamo ad una vaga ed ambigua miscela di ingredienti classici del nazionalismo di inizio Novecento, come la rivalutazione delle radici ispaniche o latine, ed elementi in parte nuovi, che andavano dall'anti-imperialismo proletario all'antisemitismo, sfociando talvolta in una dichiarata ammirazione per l'ideologia fascista e nazista, coesistettero spesso nell'ambito delle neo-costituite formazioni di stampo nazionalista (Lvovich, 2014: 296; Finchelstein, 2010: 310-319). In questo contesto, l'incapacità, da parte delle élites, di gestire gli effetti della modernizzazione conciliando le esigenze dello sviluppo capitalistico con le richieste di ampliamento della rappresentanza politica contribuì a rafforzare gli attacchi al liberalismo (Adelman, 1999: 289-291).

Anche dopo il fallimento dell'esperimento corporativo avviato con il colpo di stato del generale José Félix Uriburu del 1930 esponenti politici nazionalisti trovarono spazio nella coalizione di forze prevalentemente conservatrici –detta *Concordancia*–, che avrebbe guidato il paese fino al colpo di Stato del 1943[4]. Le nuove amministrazioni promossero un ritorno ad un regime formalmente democratico assicurando comunque, in un clima caratterizzato dalla crescente ostilità verso i partiti politici, l'esclusione dei partiti d'opposizione dalla competizione elettorale (Rock, 1987: 199-213; Ragno, 2017). A metà degli anni Trenta le posizioni rilevanti nel *Ministerio de Educación* e nel *Consejo Nacional de Educación* vennero occupate da personalità vicine agli ambienti nazionalisti cattolici e antilaicisti. I progetti di centralizzazione elaborati dal *Consejo* non ebbero esito positivo, ma produssero un aumento del grado di interventismo, con l'irrigidimento del controllo sulle attività di docenti e personale scolastico e una crescita delle sanzioni per ragioni politiche (Fotia, 2019c).

Meno omogenea era la situazione del settore universitario, che poteva ormai contare su ampi margini di autonomia, ma nel quale divenne comunque centrale la tensione tra la tendenza a promuovere un'ampia mobilità transnazionale, coerente con le esigenze del progresso delle conoscenze scientifiche, e i limiti e gli ostacoli imposti da nuovi meccanismi normativi legati alle tendenze nazionaliste progressivamente affermatesi a livello governativo e, nello specifico, in campo educativo.

L'evoluzione delle modalità di circolazione degli accademici negli anni Venti si mosse lungo direzioni diverse da quelle stabilite in precedenza dagli ambienti universitari argentini più attivi nei rapporti con l'estero. Fino a quel momento, infatti, la prassi aveva visto le autorità ac-

[4] Sul vincolo organico che, durante il governo Uriburu, prese forma tra Chiesa, nazionalisti e settori conservatori simpatizzanti del *nacionalismo*, destinato a sopravvivere a lungo, cfr. Zanatta (1996).

cademiche individuare forme e contenuti degli scambi non sulla base di considerazioni di tipo politico, bensì sulla base dei potenziali vantaggi per l'università e la scienza argentina, in linea con la tendenza professionalizzante dominante. Gli scambi erano quindi consistiti soprattutto nell'invio degli studenti più meritevoli all'estero per la specializzazione, oppure nell'invito in Argentina di studiosi esperti nei settori poco sviluppati a livello accademico. In questa nuova fase l'intreccio tra la politica e l'attività accademica e scientifica divenne invece più importante ed evidente, tanto in Argentina quanto a livello internazionale.

Un ruolo sempre più rilevante, in questo contesto, fu assunto da organismi privati che, godendo in molti casi degli ampi margini di azione dovuti allo *status* giuridico di organismi argentini, progressivamente arrivarono ad assumere la gestione di gran parte degli scambi facendo da intermediari tra le autorità estere e argentine e programmando le varie attività sulla base di esigenze svincolate da quelle che fino a quel momento avevano determinato i meccanismi di internazionalizzazione accademica argentina (Buchbinder, 2017: 140-146). Si trattava di strutture che, pur avendo caratteristiche diverse, operavano con modalità simili, ricevendo in alcuni casi anche sovvenzioni dalla UBA.

La *Institución Cultural Española* (ICE) era stata fondata da spagnoli residenti in Argentina, nell'ambito di un'azione volta a rafforzare i vincoli tra paesi ispanici, e inizialmente finanziava anche una cattedra riservata a professori spagnoli presso la UBA. Nel corso degli anni aumentò il coordinamento delle attività con la *Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*, organo spagnolo che svolgeva un ruolo determinante nella selezione di personalità che fossero considerate altamente rappresentative della cultura spagnola, il cui trasferimento in Argentina veniva poi finanziato dall'ICE (Sepúlveda, 2007). Il governo francese aveva avviato una politica culturale verso l'America Latina sin dall'inizio della guerra, il perno della quale era costituito dal *Comité France-Amérique* e dal *Groupement des Universités et Grandes écoles de France pour les relations avec l'Amérique Latine*, cui nel 1920 si aggiunse il già citato *Service des Ouvres Française à l'*Étranger (Rolland, Delgado, Gonzàlez, Niño, Rodríguez, 2001; Rospir y Niño, 2019). Tra il 1919 e il 1939 furono inviati in Argentina oltre sessanta accademici francesi grazie alla sinergia prodotta dalla cooperazione tra gli organi citati, l'*Alianza Francesa*, i licei francesi e l'*Universidad de Paris*, fondata su impulso del medico José Arce, che sarebbe poi stato rettore della UBA tra il 1922 e il 1926, e finanziata dai governi argentino e francese. La *Institución Cultural Argentino-Germana*, invece, era stata istituita da accademici argentini ed esponenti della comunità tedesca con il supporto di personale dell'ambasciata, nonostante quest'ultima non avesse riconosciuto l'organo come 'nazionale'. Nel complesso, il mancato riconoscimento delle autorità tedesche, la difficoltà nel trovare professori tedeschi in grado di tenere corsi o seminari in spagnolo e la ristrettezza della comunità tedesca in Argentina ostacolarono a lungo l'attività dell'Istituto, che rimase nel complesso piuttosto limitata (Buchbinder, 2014).

Furono questi gli anni in cui si confermò definitivamente il predominio del modello francese delle conferenze aperte al pubblico non specialista. Rispetto all'affidamento di cattedre o specifici corsi universitari a un professore straniero, questo modello era più compatibile tanto con la tendenza 'professionalizzante' della UBA, che definiva con parametri nazionali i contenuti della didattica, quanto con i nuovi e più complessi meccanismi di reclutamento universitario imposti dalla riforma, che avevano ridotto gli spazi per l'impiego di professori a contratto stranieri. I collegamenti tra le attività dei vari organismi culturali attivi consentivano di coinvolgere settori

ampi della società civile argentina, concorrendo all'irrobustimento delle politiche di *extensión* universitaria, che con la riforma erano state inserite negli statuti della maggior parte delle università per dare impulso all'azione nella società, anche in termini di contributo al consolidamento dell'identità nazionale argentina. Durante gli anni Trenta il corpo dirigente delle università seguitò a manifestare un orientamento liberale, in un contesto in cui, però, il peso dei gruppi conservatori di filiazione e militanza cattolica, nazionalista e antiliberale aumentava e la politica faceva il suo ingresso nelle università in modo più deciso e divisivo (Buchbinder, 2017: 148-149).

La promozione degli scambi con Italia e Stati Uniti

Il tipo di rapporto instauratosi tra i nuovi istituti culturali e i governi di riferimento lasciava in molti casi agli organi direttivi dei primi ampi margini di autonomia e la possibilità di perseguire interessi molteplici. Poteva quindi accadere che personalità di spicco del mondo culturale argentino ricoprissero posizioni di rilievo anche in istituti potenzialmente in concorrenza tra loro. Fu il caso, ad esempio, del giurista Alfredo Colmo, protagonista dei primi anni di vita dell'Istituto Argentino di Cultura Italica (IACI) e futuro animatore dell'attività dell'*Instituto Cultural Argentino-Norte Americano* (ICANA), entrambi operanti come organismi argentini privati. La libertà di passaggio da un istituto ad un altro e quella di autodeterminazione degli indirizzi politico-culturali da adottare erano indicative dell'indipendenza –ricercata, rivendicata e poi difesa– di cui questi istituti godevano in questo periodo.

La fondazione dell'IACI, nel 1924, si inserisce in una fase particolarmente positiva delle relazioni italo-argentine, che andarono intensificandosi a partire dal primo dopoguerra[5]. In generale, l'interesse argentino verso l'Italia, elevato durante il regime del generale Uriburu, che aveva espresso fervente ammirazione verso l'esperimento fascista (Finchelstein, 2002; 2008), rimase significativo anche durante gli anni di governo della *Concordancia*, consentendo il dispiegarsi di un'azione di ampio respiro promossa dalle rappresentanze istituzionali italiane (a partire dalla rappresentanza diplomatica) e veicolata da attori argentini filo-fascisti attivi nella Repubblica, almeno fino alla seconda metà degli anni Trenta (Fotia, 2019a). Lo IACI avrebbe dovuto portare avanti un'attività di promozione della conoscenza della cultura italiana in Argentina dichiaratamente apolitica, supportando in vario modo lo sviluppo degli scambi culturali tra la Repubblica e l'Italia in campo scientifico, letterario e artistico (La Patria degli Italiani, 1924). L'istituto ospitò diverse conferenze di intellettuali, anche argentini, e assunse il ruolo di intermediario tra l'*Universidad de Buenos Aires* e università ed enti italiani, anche grazie a sussidi concessi dalla UBA, contribuendo in modo significativo all'intensificazione delle relazioni interuniversitarie italo-argentine[6].

Nel frattempo, nella politica estera fascista andavano assumendo una nuova centralità strategie finalizzate a rafforzare il controllo sugli strumenti di una 'politica culturale' intesa come

[5] T. 597, Gallardo a S. E. el ministro de Relaciones Exteriores, 1-2/11/1922, in Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (da ora AMREC), División Política (da ora DP), Italia, Caja 2293, Exp.1; Legación de la Republica Argentina a S. E. el ministro de Relaciones Exteriores, 24/4/1924, in AMREC, DP, Italia, Caja N. 2293, Exp. 1, "política interna". Cfr. anche Mugnaini (2008: 43); Fotia (2019a).

[6] L'IACI al Rettore della UBA, 15/10/1930, in Archivo Histórico de la Universidad de Buenos Aires (da ora AUBA), Fondo Rectorado (da ora FR), Mesa de Entrada n. 4593; Facultad de Agronomía y Veterinaria al Rettore della UBA, 13/10/1930, *Ibidem*, Mesa de entrada 4603.

promozione della cultura nazionale funzionale al rafforzamento del prestigio internazionale e, per questa via, anche dell'influenza economica dell'Italia. Le ingerenze di Roma nell'attività degli istituti culturali italiani all'estero al fine di garantire che i messaggi ed i 'prodotti' esportati riflettessero l'identificazione tra Italia e fascismo, perseguita attraverso il processo di omogeneizzazione e fascistizzazione della cultura in atto, si inserivano in questo quadro, ma servivano anche al ridimensionamento del ruolo dei Fasci all'estero, la cui politicizzazione aggressiva creava problemi sempre meno ignorabili (Pretelli, 2010; Fotia, 2017). Non sorprende, dunque, l'insoddisfazione espressa ripetutamente da noti propagandisti italiani per l'asserita disorganizzazione dell'attività dell'IACI, attribuita all'assenza di una chiara linea direttiva, e cioè, in sostanza, alla autonomia dell'Istituto argentino rispetto alle logiche fasciste ed alle richieste del governo italiani (Ciarlantini, 1929: 212-215; Il Mattino d'Italia, 1937; La Prensa, 1938).

Per rendere effettiva la supervisione dell'operato dell'Istituto furono quindi stipulati accordi tra lo IACI e la Direzione Generale degli Italiani all'Estero (DIES), il cui direttore, Piero Parini, ne giudicò positivamente gli effetti ai fini della sistematizzazione dei viaggi di intellettuali tra i due paesi e, soprattutto, della concretizzazione dell'auspicato 'predominio spirituale' italiano –e fascista– in Sud America[7]. In realtà, i tentativi di intensificazione del controllo dell'IACI ebbero esito negativo, diversamente dalle riuscite, anche se non prive di problemi, politiche di fascistizzazione delle scuole italiane e dei comitati della Società Dante Alighieri in Argentina[8]. Si inserisce in questo contesto la costituzione, nel 1937, del Centro di Studi Italiani, futuro Istituto italiano di Cultura di Buenos Aires, affidato alla direzione dell'ispanista Ettore De Zuani, che recepì pienamente i contenuti delle direttive attraverso le quali Galeazzo Ciano aveva promosso il riordino della rete degli Istituti di cultura –gestiti direttamente dalla DIES– le cui funzioni più propriamente culturali erano ormai divenute inscindibili da quelle politico-propagandistiche[9]. Il nuovo Centro puntò sin dai primi tempi sul rafforzamento dei rapporti con l'intellighenzia argentina, prendendo contatto con diversi atenei e istituzioni culturali di rilievo[10].

A partire dal 1938, anche a fronte delle proteste suscitate dal crescente attivismo nazista e fascista nella regione del Río de la Plata, che ormai venivano sia dalla stampa liberale –e in una certa misura anche da quella nazionalista– sia dal *Congreso Nacional*, la condotta del governo argentino verso l'attività delle organizzazioni di carattere politico e delle scuole italiane e tedesche, fino a quel momento più o meno tollerante, divenne manifestamente intransigente. Il mutato clima rendeva prevedibile che il governo argentino sarebbe arrivato ad imporre restrizioni e sanzioni a scuole, organizzazioni giovanili, dopolavoro e, soprattutto, Fasci, come in effetti sarebbe avvenuto tra il 1938 e il 1939[11]. Con l'assunzione della presidenza *ad interim*

[7] T. 838953, la DIE all'Ufficio Stampa del Capo del Governo, 2/5/1934, in ACS, MINCULPOP, DGSP, b. 4.

[8] Cfr. i documenti citati in Fotia (2019d: 137-162). Nel 1934, in opposizione al processo di fascistizzazione in atto, ebbe luogo una scissione all'interno della Società, che portò alla nascita della 'Nuova Società Dante Alighieri', che in breve tempo assunse un ruolo di primo piano nell'ambito delle organizzazioni antifasciste della comunità italiana (138-162). Sulla trasformazione delle scuole italiane in organi propagandistici cfr. Aliano (2010); Fotia (2019a).

[9] MAE, *Raccolta delle circolari e delle istruzioni ministeriali*, 1937, circolare DIE, 12/1/1937, n.1. Sul Centro di Studi cfr. Fotia (2019a).

[10] Il Mattino d'Italia (1937); La Prensa (1938b). Centro di Studi Italiani, Buenos Aires, "Relazione sulle attività del 'Centro di Studi' di Buenos Aires dal settembre 1937 al 30 giugno 1938", Società Dante Alighieri, Archivio Storico, SCE, b. 75, f. 89.

[11] Decreto del 15 maggio 1939, in Congreso Nacional, Cámara de Diputados, *Diario de Sesiones*, sesión de 9 de junio de 1939; Cámara de diputados de la Nación, Comisión Investigadora de Actividades Antiargentinas, Informe 4, Caja N.17, Legajo 11, Archivo de las Cámara de Diputados de la Nación Argentina; «Sigue la Comisión de diputados sus investigaciones», *La Nación*, 26/6/1941; «Continúanse investigando las actividades antidemocráticas», *La Prensa*, 25/6/1941.

da parte di Ramón Castillo nel 1940 si ebbe una netta modifica dell'atteggiamento di Buenos Aires in senso favorevole all'Asse (Mugnaini, 2008: 222) che tuttavia non portò a ripensamenti sulla stretta in atto verso scuole e organizzazioni politiche italiane e tedesche (Fotia, 2019a, 2019b). Del resto, la svolta intransigente nell'atteggiamento rispetto alla presenza di organismi ed istituti scolastici stranieri, lungi dall'essere improvvisa ed occasionale, era stata il risultato di indirizzi in senso nazionalista impressi alla politica interna argentina sin dagli anni Venti e, come si è visto, divenuti più forti nel corso del decennio successivo (Fotia, 2019c). Sebbene fosse soprattutto l'azione nazista ad essere contrastata, le misure drastiche adottate dal governo argentino e dal *Consejo Nacional de Educación* anche nei confronti degli istituti scolastici e degli organismi politicizzati dipendenti da Roma contribuirono ad incrementare le tensioni diplomatiche, anche se le relazioni con l'Asse sarebbero state interrotte solo nel gennaio del 1944. L'inasprimento del clima generale indusse comunque le autorità italiane a non proseguire sulla strada intrapresa, sia pure con continui riassestamenti, con la costituzione del Centro, che venne dunque chiuso[12].

Un trattamento molto diverso venne riservato, da parte del governo e del *Congreso* argentino, agli istituti culturali attivi nel settore degli scambi con gli Stati Uniti. Il periodo successivo alla Prima guerra mondiale costituì in effetti una fase di profonde trasformazioni nelle relazioni interamericane, con l'entrata in crisi di quel processo di 'europeizzazione' dell'America Latina che era andato intensificandosi nel corso della seconda metà del XIX secolo (Carmagnani, 2003). La guerra aveva prodotto un significativo aumento delle relazioni commerciali argentino-statunitensi durato fino alla crisi del '29, accompagnato da un aumento degli investimenti statunitensi nel nord dell'Argentina (Whitaker, 1954: 103; Morgenfeld, 2011: 164)[13]. L'atteggiamento argentino rispetto a Washington, certamente non statico e non sempre coerente, andò modificandosi, pur nell'ambito di una sostanziale diffidenza e ostilità di lungo periodo dei governi argentini verso le ambizioni statunitensi, esplicitata soprattutto in occasione delle varie conferenze panamericane. Esistevano, comunque, differenze significative tra le posizioni assunte dai governi e quelle più varie ed eterogenee dei diversi settori della società civile argentina.

Nonostante l'indebolimento dell'azione statunitense in America Latina connesso agli effetti dirompenti della crisi economica degli anni Trenta, in quello stesso periodo l'intensità della propaganda culturale statunitense crebbe significativamente, in particolare in Argentina. Durante i primi anni dell'amministrazione di Franklin D. Roosevelt l'azione dei privati riprese slancio, anche grazie alle sollecitazioni provenienti dal Dipartimento di Stato, nel contesto dell'inaugurazione della *Good Neighbor Policy*[14]. A partire dalla seconda metà degli anni Trenta, il rafforzamento della posizione dell'Asse in Europa persuase Washington ad assegnare maggiore rilevanza alle relazioni interamericane, anche a fronte della contrazione del commercio con i paesi europei e degli ostacoli che le restrizioni alle libertà imposte in Italia o in

---

[12] Sarebbe stato nuovamente riaperto nel 1952 –in un contesto, argentino e italiano, completamente mutato; qualche anno dopo il nome sarebbe stato definitivamente modificato in Istituto Italiano di Cultura (Fotia, 2019d: 162).

[13] Negli anni Venti l'Argentina era divenuto il quarto paese destinatario degli investimenti esteri statunitensi a livello mondiale (Morgenfeld 2011: 164). Per una problematizzazione delle relazioni triangolari tra Stati Uniti, Argentina e Inghilterra si veda Rapoport (1988).

[14] Nel 1933 venne creato l'Assistant Secretary of State for Latin American Affairs, con il «compito di tradurre in realtà la politica statunitense di buon vicinato» (Mugnaini, 2008: 117).

Germania comportavano per le attività di scambio culturale. La conferenza interamericana per il mantenimento della pace convocata da Roosevelt a Buenos Aires nel dicembre del 1936 costituì anche l'occasione per ribadire il dinamismo statunitense nel settore della politica culturale, concretizzatosi nella firma della *Convention for the Promotion of Inter-American Cultural Relations*, che avrebbe avuto una funzione importante per lo sviluppo degli scambi culturali interamericani negli anni successivi (*Report*, 1937). L'urgenza di una risposta alla propaganda totalitaria attraverso un rafforzamento della cooperazione culturale con l'America Latina venne rilevata durante il *Meeting on the Inter-American Cultural Cooperation* del maggio del 1938, in occasione del quale venne annunciata la creazione, presso il Dipartimento di Stato, della *Division of Cultural Relations* (Espinosa, 1977: 96-97), con la funzione di implementare i programmi di cooperazione scientifica e culturale interamericana e di sostenere l'azione delle agenzie private in questo settore[15]. Ai programmi di scambio culturale veniva di fatto ora assegnata anche una importante valenza di tutela della sicurezza nazionale.

L'*Educational and Cultural Relations Program* (1938-1948) del Dipartimento di Stato favorì nettamente la comunicazione '*person-to-person*' tra cittadini americani e latinoamericani, e così facendo gettò le fondamenta delle politiche che, nelle decadi successive, sarebbero state alla base delle iniziative culturali e educative promosse dal Dipartimento in tutto il mondo. Tramite il *Program* visitarono gli Stati Uniti diversi scrittori argentini, alcuni storici, giornalisti, e un cospicuo numeri di professori e di studenti (Espinosa, 1977: 287-297; 319). Si pensava che al loro rientro in Argentina queste personalità influenti avrebbero promosso la diffusione di un'immagine positiva della vita culturale, artistica statunitense, e più in generale della *American Way of Life*, attraverso il ricorso a un codice comunicativo più comprensibile per i propri connazionali (Fotia, 2015).

Questo contesto agevolò l'attività dell'*Instituto cultural argentino-norteamericano* (ICANA) fondato nel 1928 su iniziativa del medico argentino Cupertino del Campo, presidente del *Rotary Club* di Buenos Aires. Lo Statuto del nuovo istituto prevedeva, tra le altre cose, l'organizzazione di esposizioni artistiche, mostre di libri e altre manifestazioni culturali, la gestione degli scambi di professori e studenti e la concessione di borse di studio in favore di studenti o diplomati (ICANA, 1934, 1938). Attorno alla vita dell'ICANA gravitarono intellettuali argentini, come Leopoldo Lugones, ed esperti venuti dagli Stati Uniti. L'organismo poteva contare sull'appoggio di membri di spicco della collettività nordamericana, sulla base della convinzione che da questa collaborazione «leal y amistosa» avrebbero tratto beneficio entrambe le democrazie, i cui «ideales paralelos» integravano «un concepto superior de civilización» (ICANA, 1938: 6-7)[16].

L'istituto raggiunse un accordo con la UBA, che concesse un sussidio fisso; l'intesa fu all'origine di una collaborazione che in questa fase non fu particolarmente intensa, ma che permise comunque l'organizzazione di conferenze e visite di professori statunitensi[17]. Nel tempo andò rafforzandosi la cooperazione tra l'ICANA e l'*Institute of International Education* (IIE),

[15] A partire dalla costituzione della nuova Divisione si assistette ad una moltiplicazione degli strumenti utilizzati in questo settore, tra i quali assunsero nuova rilevanza radio, cinema e stampa (U.S. Department of State, 1944).

[16] I titoli dei cicli di conferenze tenuti da esperti presso l'ICANA, riportati nei vari bollettini, consentono di avere un'idea dei vari temi trattati (ICANA, 1933-1941).

[17] L'ICANA al Rettore della UBA, 30/9/1930, in AUBA, FR, Mesa de entrada n. 4371; l'ICANA al Presidente del Consejo Superior Universitario de la UBA, 10/7/1930, in AUBA, FR, Mesa de entrada n. 3189.

organismo statunitense creato nel 1919. Nella prima metà degli anni Trenta i diversi accordi e convenzioni aventi come oggetto la cooperazione intellettuale interamericana, tra i quali lo Statuto dell'*Inter-American Institute of Intellectual Cooperation* del 1930, permisero inoltre ulteriori sviluppi nel settore (Fotia, 2015).

Propaganda o scambi culturali?

Pur non essendo possibile ricondurre l'attività dell'ICANA, così come quella dell'IACI, a una sistematica operazione politico-propagandistica a supporto degli interessi strategici dei paesi di riferimento, dall'analisi dei profili delle personalità inviate e soprattutto dei contenuti delle conferenze promosse da questi organismi emerge come ognuno dei due istituti finì con il veicolare propri specifici messaggi politici e retoriche. Naturalmente, si trattava di messaggi diversi e per molti aspetti in deciso contrasto tra loro.

Peraltro, la costituzione del Centro di Studi Italiani nel 1937 mostra che l'ipotesi di una piena trasformazione dell'IACI in organo di propaganda fascista non aveva potuto trovare una sponda favorevole né nel direttivo dell'istituto, che difendeva la propria autonomia, né nelle università argentine, che di fatto continuavano a svolgere un'azione indipendente, volta a perseguire interessi profondamente diversi, se non opposti, a quelli italiani. Il mantenimento di una marcata autonomia degli organismi culturali argentini, della UBA e di altre università, come quella di Córdoba, rispetto ai tentativi di autorità estere di orientare, se non di controllare, la circolazione di intellettuali è dimostrata del resto anche dall'atteggiamento adottato da questi atenei verso ex cattedratici e scienziati ebrei esiliati in Argentina negli anni Trenta (Fotia, 2019b).

Di fatto, non tutte le visite in Argentina di intellettuali e artisti italiani possono essere qualificate come missioni 'propagandistiche', sebbene nel caso italiano risulti difficile separare nettamente le attività degli 'intellettuali' da quelle dei 'propagandisti', dal momento che molti furono disponibili a sostenere la penetrazione culturale dell'Italia fascista. Non ci si riferisce solo ai rimandi espliciti al fascismo nell'ambito delle conferenze promosse in questi anni, oppure, quando il contenuto politico appariva più attenuato, delle visite di queste personalità presso le sedi dei Fasci o del dopolavoro (Fotia, 2019b). Va rilevato soprattutto il fatto che nelle conferenze di personalità di spicco della cultura italiana fosse ricorrente il ricorso al concetto di 'latinità', generalmente concepito come mito legittimante un avvicinamento tra America Latina e Italia, ricercato da parte italiana e fascista ma inteso, in realtà, come subordinazione della prima verso la seconda. L'idea di 'panlatinismo', in riferimento all'ambito americano, implicava la costruzione di un canale privilegiato di relazioni politico-diplomatiche ed economiche tra Italia e Stati latinoamericani, sulla base di affinità e vincoli culturali, etnici e storici, reali effettivi o, in altri casi, presunti o forzati. Il richiamo alla comune appartenenza al mondo latino trovava un considerevole riscontro nel dibattito e nel linguaggio pubblico argentino, nel quale tuttavia il concetto di latinità veniva utilizzato in una accezione in definitiva poco compatibile con quella proposta dal regime fascista, che assegnava un ruolo di guida spirituale e culturale all'Italia fascista (Zanatta, 2013).

Anche nella retorica filostatunitense l'accento era posto sull'esaltazione della comunanza di ideali e spirito tra i due popoli –statunitense e argentino–, ma in questo caso si faceva leva su aspetti manifestamente inconciliabili con i contenuti della propaganda fascista. Il messaggio

propagandistico statunitense, incentrato soprattutto sulla promozione della ‘libertà’ e della ‘democrazia’ americane, veniva recepito e veicolato con maggiore dimestichezza da diversi attori argentini, convinti promotori di una circolazione più intensa della cultura nordamericana nel paese (Fotia, 2015). Durante la seconda metà degli anni Trenta l’attenzione della UBA, in particolare, fu diretta verso un rafforzamento dei contatti con organismi e università nordamericane e con l’ICANA stesso, al fine di intensificare scambi e circolazione di intellettuali tra i due paesi[18].

In effetti, se è vero che le ideologie antiimperialiste, diffuse già dalla fine del XIX secolo, stavano in quegli anni conoscendo un certo sviluppo in America Latina (McPherson, 2006, 2009; Scarfi, 2013), è altrettanto vero che in alcuni paesi si delineò una tendenza a intavolare dialoghi costruttivi con alcuni settori della società statunitense, che consentì lo sviluppo di un dibattito molto variegato, nell’ambito del quale vennero articolandosi letture superficiali e approssimative della questione dell’egemonia e dell’influenza politica, economica e culturale statunitense, accanto a interpretazioni sofisticate e in grado di cogliere la complessità del tema (Bergel, 2011; Fotia, 2015). L’entusiastica ricezione, da parte di alcuni intellettuali gravitanti attorno alla vita dell’ICANA, dei più decisi contenuti antifascisti della retorica propagandistica statunitense (Fotia, 2015), testimonia in modo evidente la complessità dell’atteggiamento del mondo culturale e politico argentino di fronte alle sollecitazioni provenienti dall’esterno più volte richiamata.

Considerazioni conclusive

Nel corso del periodo preso in esame in questo saggio, e in particolare negli anni Trenta, sia le proposte politico-culturali provenienti dalle principali democrazie europee e dagli Stati Uniti, sia i messaggi dei nuovi regimi totalitari affermatisi nell’Europa occidentale, hanno fornito stimoli e suggestioni rapidamente accolti dal mondo culturale e politico argentino, nel contesto di una radicalizzazione dello scontro tra i settori della società civile sostenitori, almeno a livello ideale, dei valori liberal-democratici e l’insieme delle forze generalmente definite come ‘nazionaliste’, promotrici di una soluzione politica di tipo autoritario[19]. Si è trattato, tuttavia, di una ricezione tutt’altro che passiva: le proposte politico-culturali statunitense, italiana, britannica, francese, tedesca e spagnola sono state infatti oggetto, in generale, di un adattamento alle priorità dei diversi attori argentini e hanno assunto caratteristiche peculiari legate alle dinamiche politico-culturali interne ed internazionali della Repubblica. Per questa via, i diversi messaggi propagandistici hanno avuto effetto su sviluppi politici, sociali e culturali successivi che, pur essendo *in primis* il prodotto di dinamiche in ultima analisi autoctone, hanno assunto obiettivi ed utilizzato metodi significativamente influenzati proprio da quelle proposte, come recepite dai diversi settori della società argentina (Finchelstein, 2010; Fotia, 2019a,b).

Il tentativo, da parte di attori italiani e statunitensi, di utilizzare università e importanti organismi culturali argentini come veicolo di forme di propaganda politica più o meno espli-

[18] Nell’impossibilità di citarla tutta, si rimanda alla documentazione relativa alle relazioni con l’ICANA e università o enti statunitensi conservata presso AUBA, FR, Mesas de entradas: 616, año 1932 – 3906 – 789 - 4065, año 1934; 817 - 1327, año 1939; 2927 – 2181 año 1934.

[19] Sulle origini del peronismo cfr. almeno J. C. Torre (1991); Zanatta (1996). Sulla politica estera peronista cfr. Zanatta (2013).

cita trovò, come si è visto, un argine netto nell'atteggiamento degli organi dirigenti di atenei e istituti, che perseguivano politiche fondate su interessi sì diversificati, ma comunque profondamenti argentino-centrici.

È opportuno altresì rilevare come nell'attività portata avanti da queste realtà legate al mondo accademico fosse presente un forte interesse per la crescita economica e culturale della Repubblica. Tuttavia, l'eco dell'idea del '*destino de grandeza*' della Nazione argentina appariva piuttosto debole, soprattutto rispetto all'influenza che tale idea, connessa anche alla prosperità economica di quegli anni, sembrava esercitare negli ambienti governativi, almeno fino al diffondersi della frustrazione dovuta al manifestarsi degli effetti della crisi economica e dell'instabilità politica interna. Del resto, anche a livello governativo il dinamismo dell'azione di politica culturale all'estero rimase in concreto piuttosto limitato in tutto il periodo, come attesta il già richiamato ruolo del tutto marginale assegnato alla *Biblioteca Publica y Oficina de Difusión de la Cultura y Propaganda Argentina en el Exterior*, quando finalmente anche in Argentina fu creato un istituto deputato alla gestione delle relazioni culturali con altri paesi.

In questo contesto si sviluppò, sia pure in forme diverse da quelle auspicate da soggetti esteri, un intenso e dinamico dibattito politico-culturale su temi e concetti centrali nel discorso pubblico internazionale, inevitabilmente connesso allo scontro ideologico allora in atto tra totalitarismi e democrazie. Un dibattito nel quale è possibile intravedere il graduale ma deciso dispiegarsi di un 'conflitto' tra retoriche e messaggi propagandistici i cui toni sarebbero divenuti via via più aspri, fino a suscitare una reazione anche nel *Congreso*. Per condurre, come si è visto, all'adozione di drastiche misure di restrizione dell'azione degli organismi espressione di altri paesi, in nome della tutela dell'identità e dell'interesse nazionale, e contribuire in definitiva in modo deciso all'accelerazione della transizione argentina verso il nuovo sistema politico che si affermerà negli anni Quaranta.

Bibliografia

Adelman, J., 1999. *Republic of Capital: Buenos Aires and the Legal Transformation of the Atlantic World*, Stanford, Stanford University Press.

Aliano, D., 2012. *Mussolini's National Project in Argentina*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press.

Bergel, M., 2011. "El anti-antinorteamericanismo en América Latina (1898-1930). Apuntes para una historia intelectual", *Nueva Sociedad*, n. 236, pp. 152-167.

Buchbinder, P., 2005. *Historia de las Universidades Argentinas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

---, 2014. "Los orígenes de la Institución Cultural Argentino-Germana: una aproximación al intercambio académico de la Universidad de Buenos Aires en tiempos de la primera posguerra", *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, n. 51.1-12, pp. 351-371.

---, 2017. "Redes Académicas transnacionales: Argentina a principios del siglo XX", *Cuadernos Americanos Nueva Epoca*, n. 159, pp. 125-150.

Carmagnani, M., 2003. *L'Altro Occidente. L'America Latina dall'invasione europea al nuovo millennio*, Torino, Einaudi.

Charle, C., Schriewer, J. e Wagner, P. (a cura di), 2006. *Redes intelectuales transnacionales*, Madrid, Pomares Corredor.

Ciarlantini, F., 1929. *Viaggio in Argentina*, Milano, Alpes.

Compagnon, O., 2014. *América Latina y la Gran Guerra. El adiós a Europa (Argentina y Brasil 1914-1939)*, Buenos Aires, Crítica.

Espinosa, J.M., 1977. *Inter-American Beginnings of U.S. Cultural Diplomacy (1936-1948)*, *Cultural Relations Programs of the U.S.*, Washington D.C., Department of State, Bureau of Educational and Cultural Affairs.

Finchelstein, F., 2002. *Fascismo, Liturgia e Imaginario*: *El mito del general Uruburu y la Argentina nacionalista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

---, 2008. *La Argentina fascista, Los orígenes ideológicos de la dictadura*, Buenos Aires, Sudamericana.

---, 2010. *Fascismo Trasatlántico: Ideología, violencia y sacralidad en Argentina y en Italia, 1919-1945*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Fotia, L., 2015. "Proyección y política cultural estadounidense en Argentina (1928-1941)", *Revista Complutense de Historia de América*, n. 41, pp. 21-46.

---, 2017. *La crociera della nave 'Italia' e le origini della diplomazia culturale del fascismo in America Latina*, Canterano, Aracne.

---, 2019a. *Diplomazia Culturale e Propaganda attraverso l'Atlantico. Argentina e Italia (1923-1940)*, Firenze, Le Monnier.

---, 2019b. "Los intercambios culturales y académicos entre Italia y Argentina en el periodo de entreguerras: el rol de universidades e institutos culturales en la Argentina", *Iberoamericana*, XIX, 71, Julio, pp. 197-220.

---, 2019c. "'Fare gli argentini'. Educación e politiche di nazionalizzazione nell'Argentina degli anni Trenta", *Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici*, XXXII, Bologna, il Mulino, pp. 183-221.

---, 2019d. "La nascita dell'Istituto italiano di cultura di Buenos Aires", *Giornale di Storia Contemporanea*, XXIII, 1, pp. 137-162.

Icana, 1933-1941. *Boletín Informativo del Instituto Cultural Argentino Norteamericano*. Buenos Aires.

Il Mattino D'Italia, 1937. "Il Centro di Studi Italiani. La sede e la prossima attività", 12/9/1937.

La Fronda, 1937. "La propaganda en el exterior. Apresuramiento, improvisación, desconocimiento", 7/3/1937.

La Nación, 1937. "Noticias para el exterior", 15/3/1937.

La Patria degli italiani, 1924. "La solenne inaugurazione dell'istituto argentino di cultura italica", 5/8/1924.

La Prensa, 1937. "La propaganda argentina en el exterior", 14/3/1937.

---, 1938. "El centro de estudios italianos de Buenos Aires", 14/7/1938.

Lvovich, D., [2003] 2014. *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*, Buenos Aires, Javier Vergara.

Mariuzzo, A., 2015. "Migrazioni e spostamenti internazionali di studenti e personale accademico nell'età contemporanea: un quadro degli studi", *Mondo Contemporaneo*, n. 1, pp. 137-154.

McPherson, A. (a cura di), 2006. *Anti Americanism in Latin America and the Caribbean*, New York-Oxford, Bergahn Books.

---, 2009. *Yankee No!*, Cambridge, Harvard University Press.

Medici, L., 2009. *Dalla propaganda alla cooperazione: la diplomazia culturale italiana nel secondo dopoguerra (1944-1950)*, Padova, Cedam.

Morgenfeld, L., 2011. *Vecinos en conflicto. Argentina y Estados Unidos en las Conferencias Panamericanas (1880-1995)*, Buenos Aires, Ediciones Continente.

Mugnaini, M., 2008. *L'America Latina e Mussolini. Brasile e Argentina nella politica estera dell'Italia (1919-1943)*, Milano, FrancoAngeli.

Niño, A., 2009. "Uso y abuso de las relaciones culturales en política internacional", *Ayer*, n. 75, pp. 25-61.

Pretelli, M., 2010. *Il fascismo e gli italiani all'estero*, Bologna, Clueb.

Ragno, F.D., 2017. *Liberale o populista? Il radicalismo argentino (1930-1943)*, Bologna, Il Mulino.

Rapoport, M., 1988. "El triángulo argentino: las relaciones económicas con Estados Unidos y Gran Bretaña, 1914-1943", in M. Rapoport (a cura di), *Economía e Historia*, Buenos Aires, Tesis, pp. 251-275.

Report of the Delegation of the United States of America to the Inter-American Conference for the Maintenance of Peace, Buenos Aires, Argentina, December 1-23 1936, 1937. Washington D.C, GPO.

ROCK, D., 1987. *Argentina, 1516-1987. From Spanish Colonization to Alfonsín*, Berkeley, University of California Press.

ROLLAND, D., DELGADO, L., GONZÀLEZ, E., NIÑO, A., RODRÍGUEZ, M., 2001. *L'Espagne, la France et l'Amérique Latine. Politiques culturelles, propagandes et relations internationales, XX*è *siècle*, Paris, L'Harmattan.

ROSPIR ZABALA, J.I. e NIÑO RODRÌGUEZ, A. (a cura di), 2019. *Democracia y control de la opinión pública en el periodo de entreguerras*, Madrid, Ediciones Polifemo.

SALVATORE, R. (a cura di), 2007. *Los lugares del saber: contextos locales y redes transnacionales en la formación del conocimiento moderno*, Rosario, Beatriz Viterbo.

SCARFI, J.P., 2013. "La emergencia de un imaginario latinoamericanista y antiestadounidense del orden hemisférico", *Revista Complutense de Historia de América*, n. 39, pp. 81-104.

SEPÚLVEDA, I., 2007. "La JAE en la política cultural de España hacia América", *Revista de Indias*, n. 239, pp. 59-80.

TORRE, J.C., 1991. *La vieja guardia sindical y Perón: sobre los orígenes del peronismo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

U.S. DEPARTMENT OF STATE, 1944. *The Cultural-Cooperation Program 1938-1943*, Washington D.C. Department of State - United States of America.

WHITAKER, A.P., 1954. *The United States and Argentina*, Cambridge, Harvard University Press.

ZANATTA, L., 1996. *Dallo Stato liberale alla Nazione Cattolica. Chiesa ed Esercito nelle origini del Peronismo. 1930-1943*, Milano, FrancoAngeli.

---, 2013. *La Internacional justicialista. Auge y ocaso de los sueños imperiales de Perón*, Buenos Aires, Sudamericana.

CLAUDIA BORRI
Università degli Studi di Milano

Alpinisti italiani in Patagonia. La spedizione di Guido Monzino alle Torres del Paine (1957-1958)

Qualche anno dopo la prolungata interruzione dovuta alla Seconda guerra mondiale, gli alpinisti italiani ripresero l'attività sportiva in competizione con i colleghi degli altri paesi europei che ambivano a conquistare le montagne sudamericane. In questo ambito ebbe un ruolo significativo la Scuola Militare Alpina di Aosta che, nel 1948, riprese la sua attività, sospesa cinque anni prima per gli eventi bellici. La Scuola era stata fondata nel 1934 con lo scopo di addestrare il corpo degli alpini nell'arrampicata, nello sci e in attività di soccorso alpino. In un momento in cui il governo fascista era molto attento a rafforzare l'immagine di un'Italia virile e sportiva da propagandare anche all'estero, la Scuola offriva anche corsi di perfezionamento ai militari provenienti da altri paesi. Tra questi ci fu, nei primi anni di guerra, l'allora capitano Juan Domingo Perón (1895-1974) che si trovava in Italia in missione diplomatico-militare (1939-1941).

Il futuro presidente della Repubblica Argentina ebbe due validi istruttori, maestri di sci e di arrampicata, in Bruno Caneva (1912-2003) e Gigi Panei (1914-1967). Il primo partecipò alla campagna contro la Grecia e, dopo l'Armistizio, aderì alla Repubblica di Salò. A guerra terminata, in seguito a una condanna a trent'anni di reclusione per l'assassinio di un partigiano e nonostante la successiva riduzione della pena, fuggì in Argentina, dove rimase, contumace, fino alla morte. Qui divenne guida alpina, maestro di sci e istruttore nell'esercito argentino, grazie alla protezione di Blas Brisoli, un potente seguace di Perón, tenente colonnello e governatore, dal 1949 al 1952, della provincia andina di Mendoza. Totalmente differente fu il caso di Gigi Panei, che, arruolato nei nuclei di addestramento sciatori del CSIR (Corpo di Spedizione Italiana in Russia), al suo rientro in patria si stabilì a Courmayeur entrando a far parte della Resistenza locale per poi dedicarsi, a guerra ultimata, esclusivamente all'alpinismo. Autore di imprese leggendarie, Panei salvò per ben due volte la vita a Walter Bonatti (1930-2011), agli esordi della sua brillante carriera come alpinista, viaggiatore e fotografo, soccorrendolo sul Monte Bianco.

Anche Alfonso Vinci (1915-1992), esploratore e geologo, frequentò la Scuola Militare Alpina di Aosta tra il 1937 e il 1941. Sorpreso dall'8 settembre 1943 sul fronte francese, raggiun-

se a piedi la natia Valtellina dove diede un contributo significativo alla Resistenza. Finita la guerra, nel 1946 si trasferì in Sudamerica e vi rimase per quasi quindici anni conducendo una vita avventurosa e organizzando scalate a montagne ancora inviolate in Venezuela, Colombia, Ecuador, Perù, Bolivia e Brasile. Spronato da Fosco Maraini (1912-2004), Vinci pubblicò alcuni testi autobiografici di notevole interesse anche dal punto di vista scientifico.

Condizionate dagli eventi bellici, e soprattutto dallo spartiacque costituito dall'Armistizio dell'8 settembre 1943, le vicende di questi tre uomini, tutti addestrati nella Scuola Militare di Aosta, testimoniano quanto nei primi anni del secondo dopoguerra l'alpinismo italiano fosse legato al mondo militare e come, all'interno di quel mondo, l'adesione al fascismo o all'antifascismo avessero inciso profondamente sui rispettivi destini individuali. Escludendo Panei che limitò i suoi contatti sudamericani alla conoscenza di Perón, tanto Caneva come Vinci, l'uno come fuggitivo in Argentina e l'altro come esploratore desideroso di rincorrere l'avventura sotto altri cieli, consolidarono i legami tra Italia e Sudamerica, seppur a titolo personale e per circostanze occasionali, attraverso la pratica dell'alpinismo. A partire dagli anni Cinquanta, però, le nostre spedizioni in Sudamerica assunsero un carattere sempre più strutturato, caratterizzato sia dall'impegno organizzativo sia dal livello tecnico degli sportivi.

Le Torres del Paine e Punta Arenas

Nella primavera del 1958, quando Vinci tentava l'ultima sua avventura venezuelana cercando invano di raggiungere le alture del *Cerro Marahuaca*, a molte migliaia di chilometri più a sud, Guido Monzino (1928-1988), esponente della borghesia facoltosa di Milano, aveva da poco concluso la sua spedizione nella Patagonia cilena alla conquista delle *Torres del Paine*. Questa iniziativa ebbe un ruolo determinante nell'indurre Monzino, seppure molti anni dopo, a compiere un gesto munifico e inconsueto con la donazione allo Stato cileno di una notevole estensione di terra che avrebbe dovuto contribuire ad ampliare l'area dell'omonimo parco, come spiega una targa messa al suo ingresso:

> En 1977 el conde italiano Guido Monzino donó al Estado de Chile esta ex estancia de 12.500 Ha para que forme parte de este Parque Nacional.[1]

Il *Parque Nacional Torres del Paine*, a cui si fa qui riferimento, oggi meta turistica tra le più frequentate del Cono Sud, fu aperto al pubblico il 13 maggio 1959 e affidato alle cure della CONAF (*Corporación Nacional Forestal*) cilena. Con la sua estensione di circa 240.000 ettari, è un vero gioiello naturale, riconoscibile a distanza per un massiccio granitico dal quale spuntano tre cuspidi, affilate e snelle, le cosiddette *Torres*. Magistralmente fotografato da Walter Bonatti nel 1986, il *Parque* si può oggi ammirare, oltre che nel sito stesso della Forestale, nelle numerose e suggestive immagini che circolano in rete. Il luogo, frequentato nel passato dagli indigeni *Tehuelche*, i favolosi Patagoni, era rimasto sconosciuto ai viaggiatori e agli esploratori

[1] Devo alla cortesia di Mario Brigando, collaboratore di Monzino che me ne ha fornito una fotografia, l'esattezza di questo testo il cui ricordo risaliva a molti anni orsono, quando visitai per la prima volta il parco. A Monzino viene qui riconosciuto il titolo di conte, che gli era stato conferito da Umberto II per le benemerenze acquisite a seguito delle spedizioni in Groenlandia (1971) e all'Everest (1973).

europei per lungo tempo, fino al 1879, quando fu raggiunto, a cavallo, dalla comitiva di *lady* Florence Dixie, proveniente da Punta Arenas, la città cilena situata sullo stretto di Magellano. La signora inglese, suo marito e i suoi amici vi erano sbarcati con l'intenzione di proseguire verso l'interno a caccia di puma e di guanachi dopo un comodo viaggio sul lussuoso transatlantico *Britannia* che percorreva regolarmente la rotta Liverpool-Valparaíso-Liverpool. Soltanto due anni dopo, nel 1881, il trattato sui *límites* sottoscritto da Cile e Argentina avrebbe assegnato definitivamente quest'area geografica al Cile.

A partire dall'indipendenza italiana, anche le nostre navi militari sostarono a Punta Arenas, come fece, nel 1867, la pirocorvetta *Magenta*, la prima a compiere il giro del mondo inalberando la bandiera nazionale. Vi avrebbe gettato l'ancora anche la *Caracciolo*, nel 1882, proprio lo stesso anno in cui il già famoso esploratore e ufficiale di Marina Giacomo Bove (1852-1887) vi sostò per noleggiarvi la goletta *San José* con la quale raggiunse la *Isla Grande* della Terra del Fuoco per la prima volta. Tuttavia, si trattava di contatti sporadici e limitati, in genere, a esigenze di carattere pratico e occasionale, come il rifornimento di carbone e di provviste alimentari o il noleggio di un'imbarcazione. Le cose cambiarono in modo significativo quando, nel 1887, a Punta Arenas si stabilì il primo contingente di salesiani. I religiosi erano stati esortati dallo stesso fondatore dell'Ordine, San Giovanni Bosco (1815-1888), a procedere all'evangelizzazione degli indigeni della Patagonia e della Terra del Fuoco. Da quel momento, i nuovi arrivati, in grande maggioranza italiani, divennero un punto di riferimento significativo per le nostre navi militari di passaggio per lo Stretto, come racconta il padre Maggiorino Borgatello, rammentando, in dettaglio, le tre amichevoli visite fatte loro da un personaggio di rilievo, Luigi Amedeo di Savoia, duca degli Abruzzi (1873-1933): una prima volta, nel 1890, come giovanissimo guardiamarina dell'incrociatore *Amerigo Vespucci*; nel 1896, come tenente della regia nave *Cristoforo Colombo*; infine, nel 1904, come capitano della *Liguria*. Quattro anni prima il duca aveva comandato la spedizione verso il Polo Nord a bordo della *Stella Polare*. Un'impresa epica che non aveva potuto portare a termine personalmente per un principio di congelamento che gli era costato l'amputazione di due dita della mano sinistra, ma che gli aveva dato una fama internazionale. Al padre Borgatello, che si rammaricava per l'incidente che gli era occorso in quell'occasione, il duca aveva risposto affabilmente: "E' niente, è niente!", confermando, con questa sbrigativa replica, la sua fama di uomo non solo coraggioso, ma anche schivo e riservato. Tratti caratteriali che Monzino avrebbe molto apprezzato.

Di lì a qualche anno, nel 1910, sarebbe giunto a Punta Arenas un altro italiano, il padre Alberto M. De Agostini (1883-1960), il salesiano che più di ogni altro avrebbe contribuito a far conoscere al mondo il territorio patagonico-fuegino e che, come alpinista di vaglia, scalò molte cime della regione. Mario Appelius, il giornalista di fede fascista che sbarcò nella città dello Stretto nel 1930, avrebbe avuto, a sua volta, parole di grande encomio per 'l'italianità' rappresentata, in quelle lontane latitudini, da Monsignor Giuseppe Fagnano (1844-1916), un altro benemerito salesiano, e per Giovanni Battista Contardi (1865-1944), un genovese ivi residente da molti decenni che, fortemente critico nei confronti di quei religiosi, responsabili, a suo giudizio, del grave decadimento degli indigeni locali, si era costruito una posizione di rilievo nella nuova patria. Si era infatti distinto, tra l'altro, per aver fondato una scuola laica e per essere stato un cofondatore del primo giornale locale, *El Magallanes* (1894). Grazie alla sua ubicazione geografica, ma anche alla solidale presenza italiana che si era andata consolidando col passare del tempo, Punta Arenas, divenuta una cittadina di 60.000 abitanti, costituì

un punto di partenza prezioso per Guido Monzino, quando, alla fine del 1957, vi giunse alla testa di un gruppo di alpinisti italiani intenzionati a scalare le *Torres del Paine*. É opportuno, a questo punto, che riprendiamo a parlare di lui.

Nativo di Teolo, in provincia di Padova, Guido Monzino si stabilì giovanissimo con la famiglia a Milano. Qui, conseguita la maturità classica, fu assunto alla Standa, la fiorente impresa di famiglia di cui divenne rapidamente direttore generale.[2] Erano i primi anni Cinquanta quando il giovane *manager*, trascorrendo le vacanze in Val d'Aosta, si avvicinò all'alpinismo e scalò l'impegnativa cima del Cervino, seppur con l'assistenza del grande Achille Compagnoni, rientrato da poco da un'impresa prestigiosa, la conquista della cima himalayana del K2. Da quel momento, nel periodo tra il 1956 e il 1973, Monzino finanziò e partecipò a ventuno spedizioni in Europa, in Africa, in America e in Asia. Tra le più note ci furono quella che lo portarono al Polo Nord attraverso la Groenlandia, su slitte trainate da cani, e la conquista dell'Everest. Fin dall'inizio la sua passione gli procurò molti elogi, ma, quasi lo si considerasse solo un *enfant gaté* della ricca borghesia milanese che voleva togliersi un capriccio, anche critiche e incomprensioni. Un fatto che lo amareggiò, come scrisse dopo la sua prima spedizione alle *Grandes Murailles* delle Alpi:

> Ha costituito motivo di orgoglio, per i miei compagni e per me, essere riusciti nell'intento, ma non posso nascondere che mi ha molto amareggiato l'ingeneroso e banale atteggiamento di coloro che, incapaci di comprendere che si possa fare e rischiare per pura passione, mi hanno più o meno apertamente accusato di aver agito per scopi pubblicitari e di esibizionismo personale. (Monzino, 1957: 5)

Monzino, di fatto, inaugurò uno stile diverso e nuovo in questo tipo di attività che probabilmente suscitò anche qualche invidia. In primo luogo, scelse sempre, anche a costo di appesantire il loro carico, di fornire ai suoi uomini attrezzature di prim'ordine. Inoltre stipulò, a loro favore, un'assicurazione che li avrebbe tutelati insieme alle proprie famiglie in caso di incidente o di morte. Infine istituì un indennizzo per la sospensione delle loro consuete attività lavorative, come il lavoro stagionale di maestro di sci. Fece anche sottoscrivere ai suoi alpinisti un *Regolamento* che stabiliva le norme generali di comportamento a cui attenersi, configurando una sorta di gerarchia tra i partecipanti con la quale si garantivano, da un lato, l'ordine interno; dall'altro una rappresentanza ufficiale delle guide nei confronti del comandante. A queste scelte organizzative si aggiunse l'iniziativa di pubblicare, almeno per le spedizioni più importanti, un diario scritto di suo pugno che ne narrava lo svolgimento, rendendo noti i nomi e i volti degli alpinisti e dei collaboratori che, ciascuno secondo le proprie competenze, avevano contribuito al buon esito dell'impresa. Accanto al testo, l'apparato iconografico, fatto di carti-

[2] Il 9 maggio 1931 Francesco (o Franco) Monzino, padre di Guido, costituì, insieme al fratello Italo, alla sorella Virginia Monzino Borletti, sposa di un produttore di macchine da cucire, e, con una quota azionaria minore, a Tullio Astesani, industriale serico e suocero di Italo, la Standard Sams (Società Anonima Magazzini Standard) che gestiva un'estesa e efficiente catena di supermercati, di cui la famiglia avrebbe mantenuto la proprietà fino al 1966. Nel 1938 la società dovette cambiare il proprio nome in Standa, a seguito delle rimostranze di Mussolini che non approvava l'uso di una parola straniera come 'standard'. La direzione della società risolse brillantemente il problema modificando il nome originario in Standa (acronimo di Società Anonima Tutti Articoli Nazionali dell'Arredamento e Abbigliamento). Nel 1981, lo zio dell'esploratore, Italo Monzino, finanziò la realizzazione a Milano di un centro di eccellenza per la cura delle patologie cardiovascolari attivo ancora oggi.

ne, mappe dei sentieri e soprattutto fotografie in bianco e nero e a colori, rende ancora oggi di gradevole lettura i sei volumi pubblicati da Monzino secondo questi criteri.

Verso la Patagonia: i precursori

Monzino provava una profonda ammirazione per il Duca degli Abruzzi, di cui abbiamo visto i passaggi a Punta Arenas, protagonista di imprese divenute subito popolari, come l'ascensione al Monte Sant'Elia in Alaska (1897), la navigazione verso il Polo Nord al comando della *Stella Polare* (1900) a cui abbiamo già fatto cenno, l'esplorazione del massiccio africano del Ruwenzori e la spedizione alla catena montuosa del Karakorum (1909), fino alle ricognizioni del territorio della Somalia, dove scelse di trascorrere gli ultimi anni della sua vita. A lui, che rappresentava un modello ideale, sia come uomo sia come alpinista, Monzino si sarebbe sempre ispirato, anche nella scelta della destinazione delle sue spedizioni. Tuttavia, proprio perché individuale e attuata fuori dell'ambito militare, la sua attività sembrava piuttosto seguire le orme di altri industriali benestanti, come Aldo Bonacossa (1885-1975) e l'ingegnere, radicatosi in Argentina dal 1947, Folco Doro Altan (1930-2000), che avevano investito il proprio denaro nel sostenere uno sport, l'alpinismo, che li appassionava.

Tra i due imprenditori citati, fu Aldo Bonacossa, industriale tessile lombardo, a dare inizio, nel 1934, alla conquista delle vette patagoniche con l'ascensione al *Cerro Tronador*, un vulcano spento che si erge, coi suoi 3.554 di altezza, in prossimità della nota stazione sciistica argentina di Bariloche, lungo la frontiera che separa due famosi parchi nazionali, il *Nahuel Huapi*, nella parte argentina, e il *Vicente Pérez Rosales*, in quella cilena. Una quindicina di giorni prima, due italiani, Sergio Matteoda e Walter Durando, residente a Buenos Aires, avevano intrapreso la scalata della vetta, ma non erano tornati dalla loro missione. Insieme a Giusto Gervasutti (1909-1946), un'apprezzatissima guida alpina che viveva a Courmayeur, Bonacossa organizzò una spedizione umanitaria per rintracciarli, ma ne scoprì soltanto i cadaveri che non fu in grado di riportare a valle. Due anni dopo, nel dicembre del 1936, si spinse più a sud, nella Patagonia argentina, dove tentò, senza riuscirvi, di scalare il Fitz Roy, conosciuto anche come *Cerro Chaltén*, una delle più note e più belle tra le vette, all'epoca ancora inviolate, della Provincia di Santa Cruz. Le due spedizioni transatlantiche di Aldo Bonacossa dirette in Patagonia rispondevano alle caratteristiche dell'alpinismo privato dell'epoca: da una parte il finanziamento da parte di un ricco industriale, dall'altra la collaborazione di esperte guide alpine italiane. A queste si aggiungeva, in genere, il contributo finanziario dei compatrioti radicatisi a Buenos Aires, l'abituale punto di sbarco dei partecipanti alle spedizioni provenienti dall'Italia. Infine, in un momento in cui il fascismo trionfante esaltava le virtù virili degli italiani, le imprese di Bonacossa, un convinto sostenitore del regime, sembravano coronarne le aspirazioni superomistiche. Al ridotto manipolo degli aristocratici e dei militari, si aggiungeva, dunque, l'iniziativa personale degli imprenditori italiani che, per passione personale e per spirito competitivo, si diedero a organizzare spedizioni alpinistiche in Patagonia[3].

[3] Nel 1939, insieme con Carlo Negri, Bonacossa compì altre prime ascensioni nelle Ande cileno-boliviane conquistando il *Cerro* Tocorpuri (5.755 m.), il *Cerro Colorado* (5.742 m.), il *Cerro* degli Alpini (5.820 m.), il Cerro Maria di Piemonte (5.840 m.), il *Cerro* Pili (6.044 m.) e il vulcano *Licancabur* (5.930 m.) la cui cima, a differenza delle precedenti, era stata raggiunta una prima volta nel 1884.

De Agostini e le cime patagoniche meridionali

Ma perché Bonacossa, dopo aver conquistato il *Tronador*, aveva scelto di spingersi molto più a Sud, a quasi 1.500 km. di distanza, per tentare, senza successo, l'ascesa del *Fitz-Roy*? A suscitare il suo interesse era stato il padre De Agostini. Conquistato dalla bellezza dei luoghi e spinto dalla sua passione per la montagna, il sacerdote salesiano aveva cominciato, fin dal 1916, a organizzare escursioni esplorative che si sarebbero susseguite per decenni, e a realizzare specifiche ricognizioni intorno al Lago Argentino e nei pressi del *Cerro Torre* e del *Fitz-Roy*. Nel 1937, infine, De Agostini, era riuscito a sorvolare la Patagonia meridionale, sia argentina che cilena, insieme a Franco Bianco (1909-1964), un aviatore di Punta Arenas, figlio di emigrati piemontesi e ex allievo della scuola dei salesiani, «aeronauta eccezionale», come lo avrebbe definito Monzino. Bianco aveva conquistato fama e prestigio, per aver compiuto, l'anno prima, un raid aereo di notevole difficoltà. Sul *Saturno*, un monoposto di fabbricazione inglese, era partito da Punta Arenas e aveva raggiunto Puerto Montt, sul versante del Pacifico, e di qui, dopo una breve sosta, era ripartito per Santiago. Dalla capitale cilena, sorvolando le Ande, si era diretto a Buenos Aires spingendosi poi verso sud, lungo il versante atlantico, per rientrare a Punta Arenas. L'impresa era stata portata a termine anche per richiamare l'attenzione del governo sull'isolamento in cui era lasciata la regione magellanica, collegata alla capitale solo per via marittima attraverso una rotta lunga e difficile che impediva sia un rifornimento regolare e sicuro di merci sia una rapida consegna della posta.[4] Grazie alla collaborazione di Bianco, De Agostini aveva potuto conoscere in dettaglio un'area geografica pressoché disabitata, ma d'interesse naturalistico e alpinistico straordinari. Tuttavia, come si è visto, il suo tentativo di scalare il *Fitz Roy*, messo finalmente in atto nel 1950, non ebbe successo.

In ogni caso, però, De Agostini, con le sue puntigliose esplorazioni, aveva spostato il baricentro delle spedizioni alpinistiche dai punti di partenza argentini più prestigiosi, come Mendoza e Bariloche, proprio a Punta Arenas, che si trovava in una posizione geografica più favorevole per raggiungere le nuove destinazioni della Patagonia Meridionale e della Terra del Fuoco; inoltre aveva coinvolto nelle sue imprese le guide alpine provenienti dalla Valle di Aosta, come Luigi Carrel (1901-1983) e Giuseppe Pellissier, che, oltre a prestare la loro ineguagliabile collaborazione, avrebbero potuto trasformarsi in un efficace veicolo di pubblicità una volta rientrati in patria. La sua attività, per così dire, promozionale, tuttavia, non si era limitata a queste iniziative pratiche, ma si era estesa ad una fitta e qualificata produzione di articoli e di saggi, molti dei quali, rapidamente tradotti dallo spagnolo, vennero divulgati nell'ambito dell'alpinismo italiano. Insieme agli scritti, De Agostini pubblicò anche numerose e suggestive fotografie dell'ambiente umano e geografico della Patagonia Australe e produsse due film, *Terra del Fuoco* (1928) e *Terre Magellaniche* (1933). Il padre salesiano si era così adoperato a far conoscere la regione dello Stretto e le Ande meridionali non solo agli addetti ai lavori, ma anche ad un pubblico più vasto e più genericamente turistico, come dimostrano, per esempio, i titoli di alcune delle sue opere, come *Paisajes Magallánicos: itinerarios turísticos* (1945) e *Guía Turística de Magallanes y canales fueguinos* (1945). Insomma, alla fine della Seconda guerra mondiale, quando l'attività alpinistica italiana aveva cominciato a rimettersi in moto, l'opera

[4] In Argentina, lungo la rotta atlantica, la posta veniva consegnata in Patagonia via aerea. Com'è noto, Antoine de Saint-Exupéry durante il suo soggiorno argentino (1929-1931), fece servizio, in qualità di pilota della *Aeroposta Argentina*, fra Buenos Aires e Río Gallegos.

di De Agostini, fratello, tra l'altro, di Giovanni (1863-1941), fondatore di una prestigiosa casa editrice di cartografia e geografia e autore a sua volta di un saggio in tedesco sulla Terra del Fuoco (1891),[5] aveva già diffuso in quel mondo una conoscenza delle cime patagoniche e un forte incentivo ad arrivarci per primi. Almeno per il *Fitz Roy*, però, con grande disappunto di De Agostini, reduce dall'insuccesso di due anni prima, l'onore, toccò, nel 1952, a otto scalatori francesi.

Da questo momento, l'attenzione degli alpinisti italiani si rivolse, nuovamente e con più decisione, verso le Ande patagoniche e fuegine. Nel novembre 1955 lo stesso De Agostini organizzò a proprie spese, insieme alle guide Clemente Maffei Gueret (1924-1991) e Carlo Mauri (1930-1982), la spedizione per la conquista del Monte Sarmiento (2.404 m) e del Monte Italia (2.250 m), situati nella *Isla Grande* della Terra del Fuoco cilena (oggi compresa nel *Parque Nacional A. M. De Agostini*), che si effettuò nel marzo 1956. A conferma della felice collaborazione tra i due paesi, sulla copertina de *La Domenica del Corriere* del 25 marzo 1956 apparve un'illustrazione di Walter Molino che rappresentava gli scalatori mentre piantavano le bandiere cilena e italiana sulla vetta del Sarmiento. Un segno delle buone relazioni stabilitesi tra i due paesi, grazie all'intermediazione del padre salesiano che avrebbero favorito, di lì a poco, anche Guido Monzino.

L'interesse per la Patagonia subì un'ulteriore accelerazione nel periodo compreso fra la fine del 1957 e l'inizio del 1958, quando ben tre spedizioni italiane, indipendentemente l'una dall'altra, tentarono la scalata di alcune impegnative vette andine. La prima fu la spedizione della SAT (Società Alpinisti Tridentini), guidata da Bruno Detassis (1910-2008) con la partecipazione di Cesare Maestri, oggi novantenne, e di altri cinque alpinisti tridentini, ispirata e sostenuta finanziariamente da due italiani residenti da tempo a Buenos Aires, il leggendario Cesarino Fava (1920-2008), fondatore del primo Club Alpino in Argentina e noto come *Patacorta*, per aver perso tutte le dita dei piedi a seguito di un congelamento durante l'ascensione dell'Aconcagua, e Tito Lucchini, cartografo del Ministero della Marina argentina. L'obiettivo, non raggiunto, era la scalata 'impossibile', come si diceva, e cioè quella del già citato *Cerro Torre*, un'impresa che avrebbe avuto un esito fausto, ma molto discusso, solo nel febbraio 1959 ad opera dello stesso Cesare Maestri. I partecipanti a questa spedizione, all'oscuro dell'esistenza di un'iniziativa analoga alla propria, s'incontrarono casualmente a metà cammino, riconoscendosi a stento in mezzo ad una tormenta di neve, con due membri della seconda spedizione, quella organizzata dal CAI e sponsorizzata dal già citato Folco Doro Altan.

Tra i componenti di quest'ultima, partita da Roma il 31 dicembre 1957, c'erano Walter Bonatti e altre due guide italiane, René Eggmann e Carlo Mauri. Giunti a Buenos Aires, gli alpinisti proseguirono su un aereo messo loro a disposizione dalla *Fuerza Aérea Argentina* fino Río Gallegos, nella provincia di Santa Cruz, e di qui si spostarono verso ovest fino alla loro destinazione. Bonatti avrebbe descritto la montagna come «un grido pietrificato, un lamento volto al cielo e trasformato in pietra e ghiaccio». Del resto, il *Cerro Torre*, la cui cuspide è costituita da una torre di granito di circa 2.000 metri ricoperta di ghiaccio, è ancora oggi considerata una delle cime più belle, ma più insidiose, del mondo. La scalata al *Cerro Torre*, però, fallì per le condizioni metereologiche avverse e per altre impreviste difficoltà e la spedizione

[5] Si tratta di *Geographische und ethnographische Aufzeichnungen das Feurland*, ristampato a Firenze con il titolo *Cenno storico e bibliografico della Terra del Fuoco* (1893).

dovette ripiegare sulla scalata del *Cerro Moreno*, una cima di tutto rispetto, ma non altrettanto prestigiosa.

Monzino. La spedizione in Patagonia

La terza spedizione di questo periodo è quella che ci interessa più da vicino. Guido Monzino ne fu il finanziatore, l'organizzatore e il capo. Al momento di partire, alla fine del 1957, la sua esperienza alpinistica, tuttavia, si limitava alla conquista delle *Grandes Murailles*, un insieme di vette che si dipanano lungo l'arco alpino tra il Monte Bianco e il Monte Rosa. Per quanto molto impegnativa, l'impresa, sollecitata da Achille Compagnoni, era stata portata a termine in suolo italiano, tra montagne familiari e in un contesto di entusiastico sostegno da parte degli appassionati di montagna. Per il ventinovenne imprenditore milanese ben diversa si presentava l'avventura patagonica che si sarebbe svolta in un territorio extraeuropeo e sconosciuto. Inoltre, nonostante la sua disinvolta volontà di guidare la spedizione, Monzino era reduce da un pauroso incidente automobilistico, occorsogli pochi giorni dopo il ritorno dalle *Grandes Murailles*, che gli aveva procurato quattro fratture craniche. Perché, allora, scegliere proprio le cime del *Paine* nella lontana Patagonia? E' lo stesso Monzino, nel suo resoconto dell'impresa, pubblicato col titolo *Italia in Patagonia. Spedizione italiana alle Ande Patagoniche 1957-58*, a spiegare come l'iniziativa fosse partita, anche in questo caso, dall'infaticabile padre De Agostini:

> Il padre De Agostini, «patagonico» per eccellenza, mi aveva fatto avvicinare, nell'autunno del 1956, da due delle sue guide, Gino Barmasse e Camillo Pellissier, reduci dalla Terra del Fuoco per la conquista del Sarmiento. De Agostini mi proponeva di accompagnarci, per la ripresa di un film, negli estremi lembi del Sud America. Egli, dopo decenni di esplorazioni e di studi, possedeva oltre a una vasta conoscenza di quella zona, una importante documentazione cinematografica e fotografica. E desiderava completare il proprio materiale introducendo la cronaca filmata di una spedizione alpinistica (o andinistica) nelle Ande stesse. Mi segnalò numerosi nominativi di montagne non prive di personalità, e infine mi informò descrittivamente circa alcune. (Monzino, 1958: 10)

Per quanto affascinato dalla proposta, Monzino rifiutò categoricamente di condividere il comando dell'impresa con il salesiano per tre ragioni: voleva gestire personalmente il tempo e i finanziamenti, era troppo preoccupato per i suoi uomini per trascurare la spedizione a favore del rodaggio di un film, e, infine, temeva i pericoli di una 'diarchia'. Solo dopo alcuni mesi si accordò con lui nominandolo 'alto consulente' dell'impresa che, come tale, si sarebbe occupato di alcuni aspetti organizzativi, soprattutto a Punta Arenas. Restava da decidere, però, quali cime era conveniente scalare. La scelta ricadde sul *Paine* perché secondo Monzino si trattava di un massiccio di «grande valore alpinistico» e di «importanza tecnica superiore a quella del *Fitz-Roy* conquistato dai francesi», anche se presentava dei problemi di soluzione «estremamente incerta». Tuttavia, dopo aver consultato i suoi uomini, Monzino concluse che «non si poteva, ma si doveva fare». Elencati in ordine alfabetico nel *Regolamento* sottoscritto dalle parti, i loro nomi erano quelli di Luigi Barmasse, Jean Bich, Marcello Carrell, il dott. Toni Gobbi, Camillo

Pellissier, Pacifico Pession, guide alpine; Leonardo Carrell e Pierino Pession, portatori; Guido Monzino, capo della spedizione e Tullio Monzino, detto Pupo, cugino del precedente, addetto ai collegamenti; il dott. Piero Nava, operatore cinematografico. Un elemento di novità era la presenza nel gruppo degli italiani di quattro militari cileni (un tenente, Arturo Aranda, e tre soldati semplici, «il caporale Miguel Saavedra, il cuciniere Angelo Gaez, il marconista Belisario Cabeza») e del «noto medico chirurgo, ex direttore dell'ospedale cittadino», Emilio Covacevich, «cinquantenne di carattere aperto, [che] ispira fiducia e simpatia». Si sarebbe trattato di un'impresa non da poco, nella quale avevano già fallito tre precedenti spedizioni argentine e una cilena e che, certamente, avrebbe assicurato un grande prestigio a chi l'avesse compiuta. Un eventuale successo, inoltre, avrebbe consolidato l'orgoglio nazionale dopo la mal digerita conquista francese del *Fitz-Roy*.

L'insistenza sull'italianità dell'impresa, presente nel resoconto di Monzino, a cominciare dal titolo, 'Italia in Patagonia', serviva anche a spegnere le polemiche e a rintuzzare le accuse, alimentate soprattutto dalla stampa argentina, secondo la quale, per colpa di De Agostini e grazie all'appoggio del governo cileno, era stata sottratta ad una spedizione argentina, giunta in Patagonia poco prima degli italiani, la possibilità di una sicura conquista delle vette del *Paine*. Il resoconto di Monzino comprende, infatti, una puntigliosa disanima degli avvenimenti, con la quale l'autore spiega con decisione come fossero realmente andate le cose, e cioè come la spedizione italiana, dopo averne contattato le proprie autorità diplomatiche, avesse ottenuto l'autorizzazione del governo cileno a scalare le cime site nel suo territorio. Incuranti di tutto ciò, gli argentini, partendo da Bariloche, avrebbero preceduto gli italiani, e due di loro, all'insaputa degli osservatori cileni, avrebbero scalato la Torre Sud, senza tuttavia giungere in vetta.

A parte questo spiacevole inconveniente, la spedizione era stata un successo. Giunti in volo a Punta Arenas da Buenos Aires, il 26 novembre 1957, Monzino e i suoi, dopo qualche giorno dedicato ai convenevoli con la comunità italiana della città, dall'aviatore Franco Bianco, nella sua veste di console italiano, agli spedizionieri Brigando e Bottino e allo stesso De Agostini, avevano proseguito verso nord, percorrendo in auto i circa duecento chilometri che li separavano da Puerto Natales. Di qui, seguendo il percorso aperto dallo stesso salesiano, il primo di dicembre 1957 avevano proseguito in auto fino a *Puesto Pudeto*, nel cuore dell'attuale *Parque Nacional*. Poi gli uomini e quattordici *cargueros*, i pazienti cavalli da soma del posto, si erano spinti verso l'interno per preparare il campo base dove, il 14 dicembre, li avrebbe finalmente raggiunti il tenente dell'esercito cileno, Arturo Aranda. L'ufficiale portava con sé un importante documento, la foto scattata dagli stessi alpinisti argentini nella quale era tratteggiato il percorso seguito durante la loro ascensione che dimostrava inequivocabilmente che si erano fermati a 100 metri al di sotto della vetta. Per Monzino fu, come scrisse, la fine di un incubo.

Nonostante l'inclemenza del tempo, le nevicate impreviste e un vento sferzante e continuo, due cordate, di cui la prima guidata da Jean Bich e Leonardo Carrel, il 27 dicembre raggiunsero la vetta della Torre Centrale dove piantarono «le tre fiamme coi colori del Cile, d'Italia e della Regione valdostana». A accentuare la soddisfazione degli scalatori, il 5 gennaio 1958 giungeva il telegramma di felicitazioni del generale Carlos Ibañez del Campo, presidente del Cile per la seconda volta (1952-1958), per il «completo triunfo». Le proibitive condizioni metereologiche avevano trattenuto per qualche giorno gli alpinisti nel campo base, ma il 17 gennaio, dopo essersi trasferiti in auto alle falde della Torre Nord, gli uomini della prima cordata 'di punta', Jean Bich e Pierino Pession, alle 12,30 toccarono la vetta dove sarebbero stati raggiunti, di lì a

una mezz'ora, dalla seconda cordata di rinforzo, formata da Camillo Pellissier (Camillotto) e da Leonardo Carrel (Naido). Monzino raccontò, quasi a voler sottolineare la determinazione del sacerdote nel portare a termine il suo progetto originario, di aver ricevuto in quell'occasione la visita di De Agostini «che si trovava nella zona per riprese cinematografiche». Rientrati a Punta Arenas a fine gennaio, gli italiani parteciparono ai «memorabili ricevimenti» offerti in loro onore dal console Franco Bianco, che aveva già provveduto a comunicare il successo dell'impresa ai giornali e all'Ambasciata italiana, dal Circolo Ufficiali e dal Circolo Italiano prima di raggiungere Buenos Aires dopo un'avventurosa traversata in aereo. Anche nella capitale argentina l'accoglienza della comunità italiana fu, sottolineava Monzino, calorosa, con «conferenza stampa, ricevimento all'Ambasciata italiana, visita a Cordoba (sic), banchetto al Circolo Italiano con proiezione del nostro documentario *Grandes Murailles*». Sarebbero rientrati a Milano il 5 febbraio 1958, «accolti festosamente da amici e parenti».

La spedizione di Monzino presentava qualche significativo elemento di novità rispetto alle precedenti. Oltre al trattamento quasi paterno e molto generoso riservato alle guide alpine, a cui abbiamo accennato che ne garantì la completa incolumità, Monzino seppe infondere ai suoi uomini uno spirito di solidarietà che li rendeva una squadra, un gruppo omogeneo, quasi una famiglia. A tutti loro è, difatti, dedicato il libro *Italia in Patagonia*. Nell'introduzione al testo, Monzino ricorda come, al loro ritorno, il bollettino del CAI, «organo ufficiale dell'alpinismo nazionale», la stampa quotidiana e quella periodica avessero pubblicato con dovizia di particolari e con molte fotografie il resoconto dell'impresa patagonica. Alle celebrazioni, a poco a poco, però, «subentrò il silenzio» e, proprio perché il tempo aveva acuito «il senso di un vittorioso, ma malinconico distacco dai suoi uomini» che Monzino affermava di aver voluto scrivere il proprio libro. A far rivivere l'armonia della comitiva, le fotografie, ivi raccolte, mostrano singolarmente i ritratti dei componenti della spedizione, compresi i quattro militari cileni in divisa. Nella fotografia dell'intero gruppo, gli italiani sfoggiano una sorta di uniforme costituita da maglioni e calzettoni di lana rossa, pantaloni alla zuava grigi e camicia celeste che li individua come una squadra compatta, senza distinzioni di grado, ma unita da uno scopo comune. Tra gli sportivi e i militari che parteciparono all'impresa sui stabilirono rapporti camerateschi, così come con gli altri cileni, sia che si trattasse del giovane *jinete* Juanito, sia del dottor Covacevich e del signor Radic, amministratore dell'omonima *estancia* situata alle falde delle *Torres*, tutti celebrati per la loro cortesia e simpatia e, quest'ultimo, in particolare, per aver fatto assistere gli italiani al «pittoresco lavoro» dell'*esquila* e per averli invitati ad un *azado* (sic), facendo loro trascorrere una «notte indimenticabile, di vero folklore patagonico». Parole di affettuosa cordialità, infine, vennero spese da Monzino per elogiare l'iniziativa degli accompagnatori cileni che il 25 dicembre 1957 fecero trovare ai membri della spedizione un alberello di Natale dai cui rami pendevano regali per ciascuno di loro.

L'impresa patagonica, però, non si fermò ai risultati alpinistici. La presenza dei militari cileni nel gruppo italiano non era priva di significato. Da un lato, gli *uniformados* servivano a garantire il controllo di una linea di confine, quella tra il Cile e l'Argentina, che correva nelle vicinanze; dall'altro, come si deduce dal telegramma di felicitazioni del presidente e dal suo appoggio alla spedizione italiana in contrapposizione a quelle argentina e a quella giapponese, in procinto di arrivare *in loco*, le relazioni politico-diplomatiche tra Italia e Cile erano più che buone. Era stato, del resto, lo stesso presidente Ibañez del Campo, nel 1954, a fondare la *Escuela de Montaña* dell'esercito cileno sul modello di quella italiana. Da allora erano cominciati i primi scambi tra

le due istituzioni, e nel 1956, Arturo Aranda, proprio mentre stava trascorrendo il suo periodo di addestramento presso la Scuola Militare Alpina di Aosta, ebbe un incontro con Monzino in un hotel di Cervinia durante il quale quest'ultimo gli propose di partecipare alla futura spedizione e gli chiese di perorare la sua causa presso i superiori. Nonostante fosse solo un giovane tenente, Aranda riuscì nei due intenti. A lui, membro a tutti gli effetti della spedizione, era stato anche affidato il delicato compito di consegnare personalmente a Monzino l'autorizzazione scritta del governo cileno a procedere senza indugio nel compimento dell'impresa. Il rapporto di fiducia che si stabilì in quei frangenti tra Aranda e Monzino fu tale che quest'ultimo, nel 1971, avrebbe scelto come suo vice nella spedizione partita da Capo Columbia (Canada) e diretta al Polo Nord, proprio Aranda, divenuto, nel frattempo, maggiore dell'esercito. In occasione del 45° anniversario di quell'impresa, la televisione cilena, col titolo significativo *Arturo Aranda. El único chileno en llegar al Polo*, ha trasmesso un *reportaje* che comprende un filmato e la narrazione dell'ufficiale, ormai *en retiro*, che illustra le difficoltà della spedizione compiuta, in maniera tradizionale, su slitte trainate dai cani. Al suo ritorno, Aranda fu ricevuto al Quirinale dal presidente italiano Giuseppe Saragat (1964-1971) e alla *Moneda* da quello cileno, Salvador Allende (1970-1973). Due anni dopo, nel 1973, solo qualche mese prima del *golpe* militare in Cile, il *conde italiano* gli avrebbe chiesto di partecipare, come proprio assistente, alla scalata dell'Everest (15/1/1973-28/5/1973). Fu così che Aranda affrontò, ancora una volta primo tra i cileni, alla scalata della montagna più alta del mondo. Intorno a questa impresa si sarebbe poi accesa una polemica che non pregiudicò, però, i buoni rapporti tra i due uomini[6] che si sarebbero rivisti nel 1978 quando Monzino, in occasione del suo ultimo viaggio in Cile, fu a trovare l'ufficiale cileno a Portillo, sede della *Escuela de Montaña* di cui era divenuto comandante. Per i suoi meriti alpinistici, nel 1976, due mesi dopo il *golpe* argentino, Aranda era stato decorato a Buenos Aires con il *Cóndor Dorado* dal generale Roberto E. Viola, futuro presidente della Repubblica. Quando, nel 1982, andò in pensione, divenne presidente di *Cien Aguilas*, l'associazione che raggruppa gli ex cadetti della *Escuela Militar* di Santiago. Nel frattempo, il generale Augusto Pinochet, suo collega e commilitone, nonché autore del *golpe*, aveva instaurato una dittatura personale che sarebbe durata fino al 1990.

La morte prematura di Monzino e il trascorrere del tempo, tuttavia, non interruppero i legami tra il militare cileno e l'Italia. Nel 2016, infatti, più che ottantenne, Aranda, fu invitato nel nostro paese per la commemorazione dell'impresa polare. Il 19 maggio assistette ad una cerimonia ufficiale tenutasi in suo onore sul lago di Como, nella Villa di Balbianello, presso la tomba di Monzino.[7] Il giorno successivo, ad Aosta visitò il castello Cantore, sede del Centro di Addestramento Alpino della, più volte citata, Scuola Militare Alpina.

La spedizione patagonica di Monzino lascia intravvedere, sul piano politico e culturale, uno scenario più intricato del previsto. La rivalità tra cileni e argentini, emersa durante la spedizione di Monzino, fu probabilmente il riflesso di quella più ampia che aveva avvelenato i rapporti tra i due paesi per la definizione dei *límites* e che, dopo l'accordo del 1881, aveva lasciato uno strascico di risentimento e di diffidenza tra le due parti che si sarebbe protratto fino al 1978,

[6] Ad Aranda e al suo compagno Baltazar Catalán, ormai prossimi alla cima, sarebbe stato richiesto da Monzino di rientrare al campo base per permettere che i primi a giungere in vetta fossero gli italiani.

[7] Erano presenti alla cerimonia il *general manager* del FAI di Como, G. F. Galli; il segretario personale di Monzino, M. Allione; uno dei suoi collaboratori, M. Brigando; la biografa di Monzino, R. Ajmone Cat, oltre al vicesindaco S. Botta e all'assessore alla Cultura del comune di Tremezzina. Per l'occasione l'invitato incontrò anche gli alunni della locale scuola elementare.

quando l'Argentina minacciò un intervento armato, la cosiddetta *Operación Soberanía*, scongiurata dalla mediazione del papa Giovanni Paolo II. Il plateale appoggio del governo cileno agli alpinisti italiani, d'altra parte, mise in evidenza una singolare cordialità tra Italia e Cile, sostenuta, come si è visto, da un fitto intreccio di rapporti, sia personali che formali, tra i due paesi, e dall'attivismo dei militari e dei salesiani. Un ordito di relazioni che forse meriterebbe un supplemento d'indagine in altra sede.

La donazione di Monzino di un'intera *estancia* (acquistata nel 1970 da René Retamal Valenzuela che, a sua volta, l'aveva comprata tre anni prima dalla argentina *Sociedad Ganadera Río Payne*) al *Parque Nacional Torres del Paine*, si doveva, verosimilmente, oltre ad una vocazione ambientalista *ante litteram*, alla riconoscenza del *conde* italiano per il sostegno del governo cileno alla sua spedizione. Quali che siano state le sue primitive intenzioni e, presumibilmente, anche gli intoppi legali incontrati su questo cammino, è difficile stabilire, visto che tutti gli incartamenti relativi sono andati perduti nell'incendio che, nel 1982, ha distrutto la sede della CONAF, oggi Villa Monzino, dove erano conservati.[8] Secondo la testimonianza del suo collaboratore Mario Brigando, Monzino ottenne dallo Stato cileno, come simbolica remunerazione, di poter godere dell'usufrutto di una piccolissima isola disabitata nel lago di Pehoé, che si trova all'interno del parco stesso. Il suo gesto, in ogni caso, andava controcorrente rispetto ad una visione eurocentrica che, almeno virtualmente, manteneva i tratti di una sorta di prevaricazione, seppur pacifica e amichevole, nei confronti dei paesi sudamericani, insita nelle spedizioni alpinistiche europee del XX secolo la cui finalità era quella di 'conquistare' (verbo dalle sfumature più che evocative) delle vette inviolate in casa altrui, per poi riprendere rapidamente la via del ritorno. Con il suo lascito, inoltre, Monzino inaugurò un comportamento che fu seguito da altri. In tempi più recenti, per esempio, Douglas Tompkins (1943-2015), imprenditore statunitense amante dello sci e dell'alpinismo, e fondatore di *The North Face*, la nota azienda produttrice di abbigliamento sportivo, negli anni '80 lasciò la sua attività e si stabilì nell'estremo sud del Cile. Quivi, dopo avere acquistato estesi appezzamenti di terreno, creò i parchi naturali di *Pumalín*, *Corcovado* e *Yendegaia*. A completare la sua opera, nell'aprile del 2019, la sua vedova, Kris Tompkins, ha donato migliaia di ettari di sua proprietà allo Stato cileno perché vi facesse dei parchi pubblici.

Il nome di Monzino, tuttavia, almeno in Italia e per ovvie ragioni, è connesso ad un altro legato significativo, quello con il quale lasciò in eredità al FAI (Fondo Ambiente Italiano), il più importante ente privato che opera per la tutela del patrimonio artistico, la sua residenza settecentesca di Balbianello, sul lago di Como. Al suo interno, oltre ai consueti arredi di una residenza raffinata e ricca di storia, sono esposti oggetti e testimonianze delle sue spedizioni. Poche reliquie riguardano la vicenda patagonica, ma sulla parete di una stanza è appesa una cartina geografica antica del Cile, riprodotto in orizzontale come si usava nel secolo XVII. Villa e giardino, per volontà del proprietario, sono aperti al pubblico, così come lo è il lembo di terra patagonica donato al *Parque Nacional Torres del Paine*.

[8] Nel 2009, in occasione delle celebrazioni per il cinquantennale del parco, la sede amministrativa del parco fu ribattezzata col nome di Villa Monzino.

Bibliografía

AA.VV., 1999. *Ai limiti del Mondo. Alberto M. De Agostini in Patagonia e Terra del Fuoco*, Torino, Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi", C.A.I. – Sezione di Torino.

Appelius, M., 1930. *Cile e Patagonia*, Milano, Edizioni "Alpes".

Ajmone Cat, R., 1997. *Guido Monzino l'ultimo signore di Balbianello e le sue ventuno spedizioni*, Verbania, Alberti libraio editore.

Bonacossa, A., 1963. "Amedeo D'Aosta alpinista", in *Rivista mensile del Club Alpino Italiano*, 5-6, Maggio-Giugno, C.A.I.

Bonatti, W., 1986, *La mia Patagonia*, Milano, Massimo Baldini Editore.

---, 1997. *In terre lontane*, Milano, Baldini & Castoldi.

---, 2008. *I miei ricordi. Scalate al limite del possibile*, Milano, Baldini & Castoldi.

Borgatello, M., 1929. *Patagonia Meridionale e Terra del Fuoco. Memorie di un salesiano nel cinquantenario delle Missioni Salesiane*, Torino, Società Editrice Internazionale.

Borri, C., 2002. *Lo specchio della lontananza. Tre viaggi di donne in Sudamerica*, Torino, il Segnalibro.

---, 2001. "Missionari anglicani in Terra del Fuoco", *Miscellanea di studi delle esplorazioni*, XXVI, Genova, pp. 171-216.

Bove, G., 1883. *Expedición argentina a las tierras y mares australes (1881-1882)*, Buenos Aires, Instituto Geográfico Militar.

---, 1884. *Viaggio alla Terra del Fuoco*, Roma, Eduardo Perini editore.

Buscaini, G. e Metzeltin, S., 1987. *Patagonia. Terra magica per viaggiatori e alpinisti*, Milano, Corbaccio.

Camanni, E., 2017. *Il desiderio di infinito, vita di Giusto Gervasutti*, Bari, Editori Laterza.

Camanni, E., Ribola E., Spirito P., [1994] 2001. *La stagione degli eroi. Castiglioni, Comici, Gervasutti*, Torino, Vivalda editori.

Campiotti, F. e Bich, J., 1958. *La spedizione italiana alle Ande Patagoniche 1957. Il Cerro Paine*, Bologna, Tamari.

Chevallay, D. e Granero, C. (a cura di), 2013. *Scritti d'America Australe. Bibliografia di Alberto Maria De Agostini*, Torino, Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi".

De Agostini, A. M., 1949. *Ande patagoniche. Viaggi di Esplorazione alla Cordigliera Patagonica Australe. Illustrazioni e Carte dell'autore*, Milano, Società Cartografica Giovanni De Agostini. [*Andes Patagónicos*, 1941/1945, Buenos Aires].

Fantin, M., 1967. *Italiani sulle montagne del mondo*, Bologna, Cappelli.

---, (a cura di), 1972. *Alpinismo italiano nel mondo*, v. I e II, Milano, C. A. I.

Fava, C., 1999. *Patagonia. Terra di sogni infranti*, Lecco, Alpine Studio.

Ferrari, M. A., 2014. *Le prime albe del mondo. Viaggi, esplorazioni, scalate*, Bari, Laterza.

Ferrer Jiménez, D., 2009. "El conocimiento geográfico de la Patagonia interior y la construcción de la imagen de Torres del Paine como patrimonio natural a conservar", *Estudios Geográficos*, v. LXX, pp. 125-154.

Fica Pérez, R., s. f., *La esclavitud del miedo. Historias del Himalaya perdido*, Edición Digital.

Maestri, C., [1961] 2012. *Arrampicare è il mio mestiere*, Milano, Baldini & Castoldi.

Martinic, M., 1993. "Presencia e Inmigración italiana en Magallanes", in B. Estrada (editado por), *Presencia italiana en Chile*, Valparaíso, Instituto de Historia - Vicerecctoría Académica, Universidad Católica de Valparaíso, pp. 177-189.

Monzino, G., 1957a. *Grandes Murailles. Cronaca di una spedizione alpina*, Milano, Aldo Martello Editore.

---,1957b. *Grandes Murailles*, 16 mm., 25'.

---,1958. *Italia in Patagonia. Spedizione italiana alle Ande Patagoniche 1957-1958*, Milano, Aldo Martello editore.

---,1961. *Kanjut Sar. Atti della spedizione G. M. '59 al Kanjut Sar (Karakorum)*, Milano, Martello editore.

---,1966a. *Spedizioni d'alpinismo in Groenlandia, Atti delle spedizioni G. M. 1960-1961-1962-1963-1964*, Milano, Mondadori.

---,1966b. *Spedizioni d'alpinismo in Africa. Atti delle spedizioni G.M . 1959/60, 1960/61, 1961/162,1963/64, 1964/65*, Verona, Officine Grafiche Mondadori.

---,1973. *La spedizione italiana all'Everest 1973, con il resoconto scientifico di Paolo Cerretelli*, Verona, Stamperia Valdonega.

Paci, P., 2016. *Il respiro delle montagne. Dieci cime leggendarie, un racconto dell'Italia d'alta quota*, Milano, Sperling & Kupfer.

Pera, S. e Saibene, A., 2015. *Guido Monzino: l'ultimo esploratore*, 16 mm., 25'.

Rossi di Montelera, N., 1930. *Dalla Terra del Fuoco alla Terra degli Incas*, Torino, Paravia.

Saint-Exupéry de, A., 1931. *Vol de nuit*, Paris, Gallimard.

Savoia (di), L. A., Cagni, U., Cavalli Molinelli, A., 1903. *La Stella Polare nel Mare Artico, 1899-1900*, Milano, Ulrico Hoepli.

Serafin R. e M., 2002. *Scarpone e moschetto. Alpinismo in camicia nera*, Torino, CDA.

Sopeña, G., 1998. *La Patagonia Blanca*, Buenos Aires, El Elefante blanco.

Speroni, G., 2010. *Il Duca degli Abruzzi*, Milano, Carte scoperte.

Vinci A., 1963. *Cordigliera. Venezuela Colombia Ecuador Perù*, Bari, Leonardo da Vinci editrice.

Zanetti, G., 2002. *Luigi Carrel. Una vita per la montagna*, Quart, Musumeci.

Zavatti, S., 1979. *Uomini verso l'ignoto. Gli esploratori del mondo*, Ancona, Gilberto Bagaloni editore.

SIMONE FERRARI
Università degli Studi di Milano
Pontificia Universidad Javeriana

De Álvaro Ulcué a Ezio Roattino: 'identidades de ida y regreso' en la lucha indígena colombiana

La resistencia nasa en el Cauca: el papel de las identidades fronterizas

> En 1984, los conflictos con la élite se intensificaron después de una reforma agraria defectuosa e ineficaz. Había unas once mil hectáreas en disputa en todo el departamento, y en particular en el norte, en donde el movimiento indígena había comenzado a ocupar las tierras de producción de caña de azúcar en el Valle del Cauca. La lucha más grande y prolongada se dio por el territorio de López Adentro, dos mil hectáreas de cañaverales que fueron recuperadas por los activistas indígenas durante 1984, en una tentativa finalmente exitosa por legitimar el extinto cabildo de Corinto, que había perdido su estatus oficial y sus tierras a comienzo del siglo XX. El 9 de noviembre de 1984, los ocupantes indígenas fueron expulsados por los militares. El 10 de noviembre, en lo que al parecer fue una acción relacionada, el padre Álvaro Ulcué fue baleado por un policía fuera de servicio cuando caminaba por una calle en la cercana ciudad de Santander de Quilichao. (Rappaport, 2008: 243)

El relato de la antropóloga Joanne Rappaport acerca del violento asesinato de Álvaro Ulcué Chocué se localiza en un tiempo-espacio cumbre[1] de la lucha indígena para la liberación de tierras ancestrales en el suroccidente colombiano. A lo largo de los años Setenta del Siglo XX, las represiones sistemáticas de los brotes de resistencia de la población nasa dieron muestra de un radicado sistema de control de cuerpos manejado por las élites terratenientes payaneses y vallunas. Paralelamente, los grupos paramilitares, guerrilleros y narcotraficantes que se contendían el monopolio de la violencia en la región del Nororiente del Cauca alimentaron el fenómeno de los desplazamientos forzados y las prácticas bélicas en contra de la población civil.

[1] La noción de 'tiempo-espacio cumbre' es planteada por la pensadora nasa-misak Vilma Almendra (2017) para señalar los momentos cargados de particular valor simbólico y político en el contexto de los procesos de resistencia en la historia nasa.

Ante una condición social de opresión y marginación generalizada, el párroco nasa *Pal*[2] Álvaro Ulcué Chocué (1943-1984), primer sacerdote católico de etnia indígena en Colombia, asumió un papel central en los procesos de lucha para el reconocimiento de los derechos a la vida, a la tierra y a la paz de las comunidades caucanas. Asimismo, su palabra y su acción en el territorio resultarían determinantes para el impulso de proyectos dirigidos a revitalizar lengua, espiritualidades y culturas propias. Tras treinta y cinco años de la muerte de Ulcué, el misionero Ezio Roattino –colaborador y heredero espiritual de Padre Álvaro– recuerda de esta forma el 10 de noviembre de 1984, día de su asesinado:

> Las últimas palabras que pronunció, hablando por teléfono con la comadre Luz Marina, fueron: "Tengo hambre… Y estoy cansado". Me parece que en aquellas palabras, sin quererlo, dijo que todo ya estaba cumplido. Pero no quería que la muerte lo encontrara inmóvil. Quería seguir caminando, para él la casa del misionero era la Cordillera. Y el 10 de noviembre lo asesinaron en Santander de Quilichao, en la Vía Panamericana. Un lugar simbólico para la resistencia nasa. (Roattino en Ferrari, 2019: 94)[3]

La lúcida crónica del párrafo de Rappaport, de un lado, y la memoria personal de Padre Roattino, de otro, revelan dos niveles distintos del impacto dejado por Ulcué en los montes del Cauca: la huella en la historia y el legado espiritual. La labor política de Ulcué resultó determinante en los procesos de recuperación de tierras de las comunidades nasa. Su atenta lectura de los antiguos documentos que reconocían los límites de los resguardos nasa permitió obtener un respaldo legal para el proceso de liberación de territorios ancestrales. Al mismo tiempo, sus reflexiones escritas han sido de los aportes más relevantes en las actuales cosmovisiones indígenas del suroccidente colombiano. Pensamiento y acción de Ulcué se han entretejido de forma constante en su aporte a las luchas indígenas caucanas, caracterizadas históricamente por un constante proceso de renovación de los imaginarios de resistencia, es decir, del patrón fundamental del carácter étnico-identitario del pueblo nasa: «Nuestra vida ha sido nuestra lucha» dice el título de uno de los estudios más tajantes acerca de las dinámicas organizativas de la resistencia caucana (Peñaranda Supelano, 2012); asimismo, el himno comunitario *Hijo del Cauca* se compone de las siguientes palabras: «Vivimos porque peleamos contra el poder invasor/y seguiremos peleando mientras no se apague el sol» (Enríquez, 2016).

Ahora bien, es necesario aclarar que al referirnos a la noción de resistencia en el contexto de las actuales movilizaciones nasa no aludimos a una genérica lucha para la defensa del derecho a la tierra. En lengua nasa yuwe el concepto se indica con la expresión *Txiwe nwe'wya*, traducible como 'clamor por la tierra' (Sanabria Monroy, 2016: 115), o 'grito contra lo que hace daño' (Wilches-Chaux, 2005: 79). La resistencia se imagina como un conjunto de palabras y actos en defensa del territorio, y se concreta en múltiples niveles de protección del espacio propio. De un lado, como lo señala Jorge Hernández Lara, la resistencia se concibe como amparo de la independencia social y política en contra de «los proyectos de sociedad propuestos y representados tanto por el Gobierno Nacional como por la guerrilla de las FARC» (Hernández Lara, 2012: 333), y

[2] 'Sacerdote' en lengua nasa yuwe.

[3] Traducción del autor.

por otras guerrillas y grupos paramilitares que llevan más de cinco décadas transitando en la región. De otro lado, la resistencia se elabora en el marco de una defensa cultural del «territorio del imaginario» (Almendra, 2017: 60), es decir, de la autonomía de los saberes indígenas, liberados de las cadenas simbólicas del «indio permitido» (Hale y Millamán, 2004: 16).

En la actualidad, dichos procesos de defensa de la autonomía de palabras y espacios no se conforman en una relación de exclusividad étnica: las cosmovisiones nasa se integran de posturas pertenecientes a otras epistemologías, y las organizaciones locales como el CRIC[4] construyen su comunicación y sus proyectos sociales a partir de un espacio intercultural con mestizos, afrocolombianos y eurodescendientes, en un proceso que Rappaport define como «diálogo pluralista» (Rappaport, 2003: 257). Esta tendencia inclusiva caracteriza muchos de los movimientos indígenas continentales en la contemporaneidad, tal y como lo plantea José Bengoa en su análisis de los rasgos identificativos de la segunda etapa de la emergencia indígena en América Latina (Bengoa, 2009). En este marco, impulsos clave en la negociación de imaginarios y derroteros de resistencia se alimentan por parte de figuras que Bengoa define como «identidades de ida y regreso» (2009: 18): personas que actúan en un ámbito multicultural, en donde la cosmovisión indígena se ubica en un territorio dialógico de intercambio con otros espacios del saber.

Los lugares enunciativos de las dos citas presentadas al principio del ensayo dan cuenta de esta trayectoria fronteriza. Tanto Joanne Rappaport como Ezio Roattino comparten un posicionamiento intercultural activo en la negociación de las epistemologías nasa, configurando en su actividad en el Nororiente del Cauca una huella viva del legado cultural de Álvaro Ulcué. Ambos los autores no son indígenas nasa: Joanne Rappaport es antropóloga estadounidense, autora del texto *Utopías interculturales* (2008) –trabajo de referencia en los estudios antropológicos andinos colombianos–, activa hace décadas en los procesos asamblearios nasa de dinamización de lengua y cultura propia. Ezio Roattino, cura italiano, llegó a Colombia a finales de los años Setenta como misionero de la Consolata, convirtiéndose progresivamente en líder social y espiritual de las comunidades nasa del Nororiente del Cauca. Ambos llevan décadas recorriendo el Departamento, posicionándose, por medio de derroteros y espacios culturales distintos, en el mismo proceso de construcción y disputa de la memoria y de los imaginarios nasa.

La aparente conflictualidad entre la perspectiva étnica tradicional de la lucha nasa y el papel de los actores no-indígenas encuentra su giro epistemológico en la apertura a las 'identidades de ida y regreso' endógenas y exógenas, como en el caso de Roattino y Rappaport. Este proceso de interculturización de los imaginarios ha sido dinamizado por la figura de Álvaro Ulcué Chocué, quizás el personaje más relevante en los procesos de revitalización cultural y social del pueblo nasa de las últimas cinco décadas.

Sin embargo, y a pesar de las perspectivas más difidentes hacia espacios espirituales otros de algunas secciones del CRIC, es necesario considerar que esta tendencia a la inclusión cultural tiene raíces en las entrañas espirituales de los montes caucanos. El antropólogo Henao Delgado señala la tendencia del pueblo nasa a reconocer la centralidad del «contacto con otras etnias» y de «su situación mestiza» (1987: 126) en el marco de una renovación constante de las espiritualidades propias. Esta perspectiva se coloca en una propensión a la incorporación dialógica típicamente andina, tal y como lo apunta el teólogo suizo Josef Estermann: por lo general, el

[4] Consejo Regional Indígena del Cauca, primera organización indígena de Colombia.

pensamiento indígena en los espacios de la Cordillera se fundamenta en el principio de complementariedad, en su acepción de «inclusividad o *tertium datur*, o sea del 'tercero incluido'», en tanto «la religiosidad andina […] no se caracterizaba en absoluto por la presunción de exclusividad y pureza dogmática […] Hasta hoy día […] es inclusiva y abierta a un enriquecimiento mutuo» (Estermann, 2014: 15). En las periferias septentrionales de las dimensiones espirituales andinas se posicionan las cosmovisiones nasa, nutridas de esta modalidad incluyente que en la época contemporánea se manifiesta en manera inequivocable en la palabra, el camino y el legado de Álvaro Ulcué Chocué.

Los espacios de reflexión de *Pal* Álvaro Ulcué: guía espiritual, intelectual nasa, líder social

La trayectoria biográfica de Álvaro Ulcué Chocué permite un primer acercamiento a los matices fronterizos de su posicionamiento cultural. Ulcué nace el 6 de julio de 1943 en el resguardo de Pueblo Nuevo (Cauca). De familia nasa y campesina, crece en una casa «hecha de paredes de caña, techo de paja y piso de tierra» (ACIN, 2018). Después de obtener varias becas que le permitirían completar los estudios universitarios en Filosofía y Teología, el 10 de junio de 1973 es ordenado como sacerdote en Popayán. A los dos días, en una fecha histórica y cargada de tonos simbólicos, el párroco nasa celebra en Pueblo Nuevo y frente a miles de indígenas su primera misa, en lengua nasa yuwe.

Fue vicario cooperador de Popayán y Bolívar (Cauca) hasta 1977, cuando trasladó su actividad pastoral a las parroquias de los resguardos de Toribío, Tacueyó y San Francisco, donde se estableció como el primer sacerdote indígena de Colombia. En los años siguientes *Pal* Álvaro se distinguirá por la constancia de su acción espiritual y social en defensa de los derechos de su pueblo. Ulcué instituyó planes de vida todavía vigentes e inspiradores para la actividad de los cabildos del Nororiente del Cauca. Paralelamente, el sacerdote se dedicó al estudio académico: cursó clases y produjo investigaciones sobre la cultura nasa y la lengua nasa yuwe para el Instituto Misionero de Antropología. Su colaboración en los procesos de revitalización del idioma y de las tradiciones propias se acompañó de una progresiva asunción del liderazgo de nuevos discursos de resistencia: Ulcué impulsó la centralización del carácter colectivo y desarmado de la defensa territorial y de la valoración de la palabra en tanto herramienta central para el alcance de los horizontes comunitarios de autonomía. Su valentía social y su sentido de justicia en la Colombia de aquella época se pagaban con la muerte, la cual llegó puntual, en el año 1984, por mano de sicarios al sueldo de los terratenientes.

Entre los limitados estudios acerca del papel de Ulcué en los montes del Cauca es posible identificar categorías que arrojan luz sobre su colocación cultural: Henao Delgado define el rol de Ulcué en tanto puente de conexión, o «aglutinante étnico» (1987: 127), capaz de sintetizar los elementos exógenos en la cultura propia, mientras que el historiador Largo Vargas señala su valor de mediador intercultural y de intelectual indígena (2018). Las múltiples facetas del papel de Ulcué se repercuten en dinámicas de conflictos culturales dentro de los mismos territorios del Cauca. Tal y como lo revela Joanne Rappaport, la herencia espiritual del párroco nasa es 'contendida' entre los misioneros italianos que operan en la zona nororiental del Departamento y las organizaciones culturales nasa más tradicionales y menos inclusivas:

> En una batalla alegórica entre los padres italianos de izquierda y los puristas culturales del PEB [Programa de Educación Bilingüe], el martirizado sacerdote nasa de Toribío, el padre Álvaro Ulcué, se ha convertido en un potente símbolo para ambos bandos. Para los Consolatas, Ulcué es un emblema de las raíces indígenas de la Iglesia progresista y una especie de moderno Juan Tama; para el CRIC, que el padre Ulcué hubiera adoptado la cultura nasa y la organización indígena representa las potencialidades de su propio mensaje político y la irrelevancia del cristianismo para los nasas. (Rappaport, 2008: 218-219)

Este choque cultural en la recepción de la palabra de Ulcué se debe a la perspectiva heterogénea de sus reflexiones y de sus actividades políticas y sociales. En las peculiaridades de su posicionamiento fronterizo, *Pal* Álvaro Ulcué «no hizo descuentos a su identidad india, ni a su identidad cristiana» (Salazar et al., 2011: 122): de ahí que las reflexiones del párroco nasa se han convertido en una semilla recogida desde distintos espacios culturales, en el fortalecimiento de las trayectorias de lucha caucanas. Si, de un lado, la multiplicidad dialéctica de la perspectiva de Ulcué se posiciona en el marco de un principio de inclusividad típicamente andino, de otro, atañe a la perspectiva dialógica de la inculturación católica. Este desdoblamiento emerge con claridad en el limitado corpus de documentos escritos producido por el párroco, consultable en la Biblioteca de la Casa Parroquial de Toribío, y parcialmente publicado en el ìuca» (399): un líder capaz de caminar largamente con su pueblo para lograr su liberación.

En su profundización de la historia propia, Ulcué hace referencia a elementos bíblicos, en un intento de dialéctica interreligiosa que no pretende sustituir o borrar las referencias espirituales caucanas: al contrario, los símbolos católicos se utilizan en la perspectiva del párroco y pensador nasa en un proceso de profundización endógena de la complejidad de los valores epistemológicos de los mitos propios. Un mecanismo exegético que dialoga con la propuesta católica de la inculturación, es decir, la práctica misionera que se funda en la valoración de la alteridad, según la cual no son «la religión y la cultura autóctonas que deben de adaptarse al cristianismo occidental, sino éste debe acercarse a las distintas culturas (no-occidentales) y ‘encarnarse’ en ellas» (Estermann, 2014: 31).

Ahora bien, sería incorrecto definir la ideología de la inculturación como un proceso horizontal y biúnivoco. Sin embargo, Ulcué absorbe la perspectiva de la inculturación para desarrollar una operación más estructurada. Sus reflexiones se movilizan desde un espacio espiritual para activar dinámicas sociales de autonomización comunitaria: «despertar y dinamizar las fuerzas vivas existentes» (Ulcué, 1983) es el objetivo central de un nuevo amanecer cultural nasa. Esta forma de proceder atañe a la dimensión de la Teología de la Liberación, considerada por Ulcué la modalidad más oportuna de pensar la acción eclesiástica, «la reflexión desde acá, lo que es nuestro, de América Latina» (Ulcué, 1984). La apropiación de dicho discurso de liberación espiritual, concretado en actos de defensa y acompañamiento de los pueblos marginados, integra en la mirada de Ulcué una caracterización comunitaria de las formas epistemológicas de su pueblo. La liberación de las tierras tiene que acompañarse de una consciencia cultural de lo propio y de prácticas cotidianas de dignificación de la indigeneidad ante los sistemas de explotación.

La inclusividad fronteriza de este proceso liberatorio no puede prescindir de las luchas emancipatorias de los pueblos aledaños: las comunidades campesinas y afrocolombianas del Departamento del Cauca, si bien no se posicionen como referentes primarios del discurso del sacerdote,

se consideran como interlocutores imprescindibles para la constitución de una liberación de los pueblos capaz de ir más allá de los límites estructurales de la búsqueda de una autonomía local:

> Siempre que he visto a los indígenas, grupos marginados o negros en cualquier sitio, vengo con la misma inquietud: es necesario que tanto los unos como los otros se preparen para que sirven a sus comunidades. Ojalá algún día tengan sacerdotes autóctonos, religiosas, médicos, maestros que amen la comunidad y se comprometan de verdad para luchar por sus intereses. […] Aprendí mucho de los negros de Santa Rosa. También con ellos pude dialogar bastante sobre el trabajo que se lleva allí, compartí con ellos angustias y esperanzas, visité algunas casas y escuelas, los animé para que se solidaricen con otros grupos que buscan salida a sus problemas. (Ulcué, s. f.)

Hemos aquí una muestra de la práctica encaminada por el sacerdote nasa en la estimulación de un tejido intercomunitario de teorías y experiencias de lucha: una reflexión que se traduce en el acto de compartir dificultades y horizontes, desde un 'trueque cultural' de pensamientos y experiencias vivas, una liberación de los sistemas de explotación desvinculada de las fronteras étnico-territoriales de los resguardos.

La palabra en camino de Ulcué a Roattino: el *palabrandar* y el legado comunitario.

Este giro estructural en la relación entre pensamiento y acción posiciona a Ulcué en un espacio de frontera y textura entre dos mundos: identidad de ida y regreso, en un territorio del saber compartido con otros pensadores que intervienen en la negociación de los imaginarios y de las prácticas de resistencia del territorio. Es el caso, entre otros, de Ezio Roattino (1936) y Antonio Bonanomi (1934-2018), misioneros italianos operantes en los territorios del Norte del Cauca desde el comienzo de los años Ochenta, colaboradores y herederos espirituales de Álvaro Ulcué. En el epígrafe dedicado a Padre Bonanomi ubicado en la Iglesia de Toribío –donde ejerció su actividad sacerdotal hasta su muerte en 2018– las comunidades del Norte del Cauca agradecen al párroco italiano por «habernos acompañado en todo este tiempo de camino, fe, esperanza y lucha». Una vez más, en esta breve memoria colectiva, la lucha en defensa de los derechos y de la autonomía indígena se entreteje con la espiritualidad en la imagen de un camino compartido, fundado en el principio andino de la inclusividad.

Dicho principio se convoca también en la lectura contemporánea de las urgencias políticas por parte de algunos miembros de la comunidad. Aristóbulo Secue, hijo de Cristobal –líder indígena nasa asesinado en el junio de 2001– revela que: «Desde cuando mi papá recibió amenazas siempre me decía: "Mijo, no se vaya a integrar a los grupos armados, luche por las comunidades, si a usted lo tengo estudiando es para que salga adelante y en un futuro se organice, aprenda de lo de afuera, pero no olvide lo que hay dentro de las comunidades"» (Salazar et al., 2011: 221). Está dinámica relacional entre 'el adentro' y el 'afuera' es determinante en la interpretación de las trayectorias de lucha contemporáneas del pueblo nasa, alimentadas por intercambios fronterizos desde diferentes espacios del saber activados por medio de la palabra.

En este marco, y para complementar la aproximación a las reflexiones de Ulcué, es opor-

tuno integrar una noción que surge desde las manifestaciones más contemporáneas de las epistemologías nasa: el *palabrandar*, es decir, la capacidad y la práctica de caminar la palabra en un derrotero colectivo para convertirla en acto transformativo para la comunidad. El planteamiento de la palabra movilizada se estructura en el texto *Entre la emancipación y la captura* (2017) de Vilma Almendra, pensadora y activista de etnia nasa-misak. Al exponer la necesidad del *palabrandar* en tanto herramienta de exegesis de los procesos de resistencia, Almendra expone una concepción de la palabra en tanto experiencia compartida, autónoma, protectora y caminante que encuentra un antecedente fundamental en el pensamiento de Ulcué.

Ahora bien, y en esta perspectiva *palabrandante*, ¿Cuáles derroteros tendría que asumir la palabra para volverse herramienta capaz de defender a la comunidad, permitiéndole de pensarse de forma autónoma y renovada? Las respuestas de Ulcué se activan en múltiples planes. Primariamente, en un plan comunicativo, la palabra es elaborada en su valor de *pharresía*, es decir, una ética y práctica «del decir veraz, en su acto arriesgado y libre» (Foucault, 2009, p. 82). Una posibilidad de liberación activada por medio del riesgo asociado con la misma acción del decir, en un espacio donde las prácticas de dominación se fundan en el silenciamiento: «No tengan miedo de decir la verdad. No tengamos miedo, ella misma se encargará de liberarnos» (Ulcué, s. f.). De ahí que la palabra extrema su carácter de valentía, de voz capaz de identificar y manifestar hacia espacios extra-comunitarios los agentes de invasión, explotación y despojo activos en la región: terratenientes, grupos guerrilleros, paramilitares y ejército nacional. En este marco, las impetuosas cartas enviadas por Ulcué a figuras de relevancia eclesiástica y política dan cuenta de la actividad incesante del párroco en la exposición de las violencias de todo tipo en contra de la población indígena.

Segundariamente, y en una dimensión cultural y colectiva, la palabra tiene otra función central en el nuevo amanecer nasa imaginado por Ulcué: la dinamización de procesos de revitalización de los saberes propios. El impulso constante del sacerdote a la reapropiación colectiva del idioma nasa yuwe se convierte en un instrumento primario para la dignificación identitaria. Roattino recuerda como

> *Pal* Álvaro se enfurecía cuando la gente que venía de afuera le pedía a los indígenas que pronunciaran algunas palabras en nasa yuwe. La palabra no es folclor, y el indio no es un objeto. Cuando llegaron los españoles, intentaron imponer el olvido del idioma: prohibieron enseñarlo a los hijos y hablarlo en público. Y así, junto con los mayores de la comunidad, Álvaro comenzó a trabajar en dirección opuesta: no solo conservar la lengua, sino también estar orgullosos de utilizarla: estar orgullosos de su propia identidad, de su propia fisionomía. Al llegar a la ciudad, estar orgullosos de decir: "Soy indígena. Soy nasa". (Roattino en Ferrari, 2019: 94)

Este testimonio da cuenta de la importancia que Ulcué le atribuía a la lengua nasa yuwe en el proceso contra-hegemónico de superación de las subalternidades impuestas desde los centros de poder. En este elemento se condensa la necesidad de defender y alimentar las especificidades culturales propias aún desde una perspectiva fronteriza. El amparo de las epistemologías nasa se activa desde el reconocimiento de las miradas folclorizadoras, para tutelar a la comunidad de los mecanismos de encadenamiento cultural. Tanto la concepción parresiástica del

decir como la defensa de la palabra propia convertirían a Ulcué en un enemigo declarado para los centros de poder: su propuesta de paz fue descifrada como declaración de guerra por parte de los terratenientes, angustiados por su uso de la lengua nasa yuwe en la comunicación comunitaria. Aurelio Vitonás, colaborador del sacerdote, recuerda que: «Los mestizos de esa época comenzaron a tener ciertas dudas de él, a decir, "No, el padre Ulcué celebra la misa en dos idiomas, no se sabe que estará hablando de nosotros, o que estará tramando"» (Salazar et al., 2011: 308). La lengua ancestral, finalmente dignificada, se interpreta como arma de guerra, en un intento de apropiación de imaginarios, de territorios y finalmente de cuerpos: ante el temor suscitado por una palabra capaz de cruzar las fronteras comunitarias y erguirse en su denuncia, la única forma de silenciar los brotes del nuevo amanecer nasa es el asesinato.

Sin embargo, las reflexiones de Ulcué no quedan atrapadas en la violencia que acaba con su cuerpo, y esta pervivencia se relaciona con la ulterior significación que el sacerdote le había atribuido al valor del decir, o del *palabrandar*: la puesta en acto de la palabra, por medio de un proceso asambleario, dialógico y horizontal. El discurso de resistencia no puede proponerse en una modalidad impositiva y desde arriba; más bien, la palabra autónoma tiene que manifestarse de forma propia, torrencial y disruptiva, al surgir de un largo proceso de diálogos y negociaciones. Así que la acción del decir se siembra y camina recíprocamente entre el sacerdote, su pueblo y sus colaboradores, en la construcción de un discurso compartido que imagina un nuevo despertar del indígena caucano, en la visión inculturada de una «comunidad de Jesús y Juan Tama» (2011: 162). En esta perspectiva, asumen un papel fundamental sus herederos espirituales, tales como muchos líderes sociales y gobernadores de los cabildos nasa, los miembros de distintas organizaciones indígenas y juveniles del territorio y los misioneros que siguieron operando en el Norte del Cauca tras el asesinato del párroco: entre ellos, una voz de particular relevancia por la perseverancia de su palabra y acción hasta la más contemporánea actualidad es la de Ezio Roattino.

El misionero italiano, actual sacerdote de Toribío, encarna la concepción de una palabra caminada y compartida: la semilla de Ulcué es su pensamiento, y la distribución de su fruto es asumida como un encargo necesario por su colaborador. Al respecto, Roattino testimonia que «Álvaro decía que matarían su cuerpo, pero no su espíritu. Que nos acompañaría. Yo creo que me encuentro en este proceso: un proceso de lucha constante para acompañar su palabra» (Roattino en Ferrari, 2019: 97). Ahora bien, en la perspectiva del sacerdote europeo, la dinámica de una palabra acompañada en su camino no asume vida en el solo espacio espiritual de la inculturación. La herencia cultural del pensamiento de Ulcué se recoge en la multiplicidad de sus campos de acción. En este marco, la actividad de Roattino en el Nororiente del Cauca es identificable como concreción de la huella cultural dejada por la palabra oral y escrita de *Pal* Álvaro. Una incansable labor intelectual que se ha traducido en un conjunto multimodal de prácticas de defensa e impulso de las resistencias y autonomías nasa: denuncias y difusión de las problemáticas indígenas por medio de cartas y textos se han acompañado de un sinfín de proyectos culturales y sociales, conformados con el objetivo de recuperar, difundir y dignificar los saberes propios y de fortalecer los vínculos comunitarios.

Con todo, la herencia espiritual del mensaje de Ulcué no se limita al desarrollo de los planes de vida para la emancipación comunitaria estructurados por el párroco nasa. Roattino absorbe y revive en primera persona la concepción parresiástica que movía la palabra de Ulcué, trasformando sus posibilidades comunicativas en un valiente acto de denuncia, capaz de

sobrepasar las fronteras de los resguardos. Roattino intenta conformar, con todos los medios a su disposición, un mecanismo de amparo de las poblaciones subyugadas a los terratenientes y a la violencia del conflicto armado. Sus actividades en defensa del derecho a la vida y a la paz de la población del Norte del Cauca le causarían decenas de amenazas, tanto de grupos armados como de la policía nacional. En el febrero de 1997, después de celebrar el funeral a un guerrillero fallecido en un combate con la fuerza pública, Roattino fue acusado por el Comandante del Departamento de la Policía del Cauca de ser aliado de las FARC. En el abril del mismo año, Roattino tuvo que desplazarse del municipio de Caldono y dirigirse a Toribío en consecuencia al descubrimiento de la planeación de su asesinato por parte de un grupo armado no identificado.

Años más tarde, el día 12 de julio de 2002, el misionero lograría impedir una masacre de catorce miembros de la Policía nacional en Toribío, ante un ataque de alrededor de cuatrocientos guerrilleros de las FARC, quienes secuestraron a los policías y reclamaban la renuncia del alcalde Gabriel Paví Julicué. Roattino enfrentó a los actores armados e invitó a la población toribiana a salir a la calle para reclamar su derecho a la vida y a la paz, obteniendo la liberación de los uniformados (El tiempo, 2002), en la conformación comunitaria de un acto parresiástico colectivo. De estos episodios se constela la biografía del sacerdote italiano, cuyo firme posicionamiento en defensa de los pueblos del Cauca se mantuvo a lo largo de los años, por medio de un mensaje católico profundamente radicado en la perspectiva de la Teología de la liberación. A pesar de los riesgos absolutos que conllevaban sus decisiones de no tomar partido con ninguno de los actores del conflicto, Roattino fue capaz de mantenerse firme en su palabra y acción parresiástica, constituida también de rechazos:

> Una vez [en Toribío] me invitaron a una fiesta organizada en la estación de policía. Les dije que no podía ir, que esta es una guerra, es una cosa seria. A veces miembros del ejército me piden participar en las misas como lectores. ¿Cómo puedo permitirlo? Son agentes de la guerra. Si quieren entrar a la iglesia que lo hagan sin uniforme, sin armas. Jesús no utiliza armas. En la vía del Señor no es tolerable entrar armado. (Roattino en Ferrari, 2019: 96-97)

Este breve recorrido biográfico da cuenta del ímpetu contundente de la palabra en camino desde el Nororiente del Cauca: un *palabrandar* constituido de complejas interconexiones comunitarias. Los imaginarios de resistencia y autonomía del pueblo nasa se convierten en vivencias cotidianas que permiten la conformación de un tejido de voces y actos no violentos a protección de sus derechos. En esta estructuración epistemológica y experiencial, el papel de las 'identidades de ida y regreso' ha impulsado la dinamización y la reactualización de los derroteros de resistencia. La vinculación entre pensamiento y acción se manifiesta en su potencia epistemológica en el legado espiritual, cultural y social de las reflexiones de Álvaro Ulcué Chocué.

Su muerte en camino dejaría la percepción, en la comunidad, del martirio de un profeta. Su asesinato en la Carretera Panamericana, espacio clave para las movilizaciones indígenas de la actualidad, asumiría las cargas simbólicas de un homicidio silenciador de una voz parresiástica: un acto incapaz de frenar el ímpetu del amanecer nasa y andino impulsado por el párroco indígena. Su palabra fue asumida como mandato por perseguir en comunidad desde un espacio

fronterizo, inclusivo y caminado junto con figuras como la de Ezio Roattino, hacia una nueva etapa de la lucha para la paz, la resistencia y la autonomía de los territorios físicos y culturales. *Pal* Álvaro Ulcué es, definitivamente, una figura de frontera, identidad de ida y regreso, por dos razones: primeramente, porque «un caminante atraviesa fronteras» (Salazar et al., 2011: 319) y su actividad social y espiritual estuvo caracterizada por la movilización y la itinerancia, hasta el mismo momento de su asesinato en la carretera panamericana. En segundo lugar, porque su palabra surge para ser caminada más allá de su pueblo, entre todos los pueblos subyugados de América: «si no queremos agonizar no nos instalemos» (2011: 322).

Bibliografía

ACIN (Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca), Tejido de comunicaciones para la verdad y la vida, 2018. *¡Nasa Pal Álvaro Ulcué Chocué, su palabra vive!*, 10 nov. 2018, https://nasaacin.org/nasa-pal-alvaro-ulcue-chocue-su-palabra-vive/ (20 de abril de 2020).

Almendra, V., 2017. *Entre la emancipación y la captura. Memorias y caminos desde la lucha Nasa en Colombia*, México, Grietas Editores.

Bengoa, J., 2009. "¿Una segunda etapa de la Emergencia Indígena en América Latina?", *Cuadernos de Antropología Social*, 29, pp. 7–22.

El Tiempo, Redacción, 2002. *Toribío salvó a sus policías.* https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1314638 (19 de abril de 2020).

Enríquez, D., 2016. *CRIC, 45 años de lucha*, 23 feb. 2016, https://www.cric-colombia.org/portal/cric-45-anos-de-lucha/ (24 de marzo de 2020).

Estermann, J., 2014. *Cruz y Coca: hacia la descolonización de la religión y la teología*, Quito, Editorial Abya Yala.

Ferrari, S., 2019. "«La Casa Del Missionario è La Cordigliera». Cammini Inculturati Di Resistenza Dalle Ande Colombiane", *Altre Modernità*, 22, pp. 89-97. https://doi.org/10.13130/2035-7680/12459.

Foucault, M., 2009. *El gobierno de sí y de los otros*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.

Hale, C. y Millamán, R., 2004. "Rethinking indigenous politics in the era of the "indio permitido'", *NACLA Report on the Americas*, 38.2, pp. 16–21.

Henao Delgado, H., 1987. "Imágenes culturales político-religiosas. Primera aproximación", *Universitas Humanística*, 16.27, enero-junio, Bogotá, pp. 113-130.

Hernández Lara, J., 2012. "La consolidación de un proyecto propio como forma de resistencia", en D. R. Peñaranda Supelano (coord.), *"Nuestra vida ha sido nuestra lucha". Resistencia y memoria en el Cauca indígena*. Bogotá, Centro de Memoria Histórica, pp. 309-363.

Largo Vargas, J. M., 2018. "Álvaro Ulcué Chocué (1943-1984). Un mediador intercultural en la vida política colombiana", *Revista Forum*, 13, enero-junio, pp. 133-152.

Peñaranda Supelano, D. R. (coord.), 2012. *"Nuestra vida ha sido nuestra lucha". Resistencia y memoria en el Cauca indígena*. Bogotá, Centro de Memoria Histórica.

Rappaport, J., 2003. "El espacio del diálogo pluralista: historia del Programa de Educación Bilingüe del Consejo Indígena del Cauca", en D. Mato (coord.): *Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización*. Caracas, FACES-UCV, pp. 257-281.

---, 2008. *Utopías interculturales. Intelectuales públicos, experimentos con la cultura y pluralismo étnico en Colombia*. Bogotá, Universidad del Rosario.

Sanabria Monroy, J. D., 2016. *Memoria de los Andes. El concepto de historia en* Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas *de Manuel Quintín Lame*, Tesis de Maestría, Universidad Santo Tomás, Facultad de Filosofía y Letras, Maestría en Filosofía Latinoamericana, Bogotá.

ULCUÉ CHOCUÉ, A., 1983. *Documento acerca de los objetivos generales del "Centro Indigenista Toribío Cauca" emanado por la Parroquia San Juan Bautista de Toribío (Cauca)*, 25 feb. 1983. No publicado. Biblioteca de la Casa Parroquial de Toribío.

---, 1984. *Homilía del 21 de octubre de 1984, Toribío (Cauca). Transcripción*. No publicado. Biblioteca de la Casa Parroquial de Toribío.

---, (s. f.). *Pensamiento de Álvaro, Nasa Pal*. No publicado. Biblioteca de la Casa Parroquial de Toribío.

WILCHES-CHAUX, G., 2005. *Proyecto Nasa: la construcción del Plan de Vida de un pueblo que sueña*, PNUD, Bogotá.

SIMONE TRECCA
Università degli Studi Roma Tre

Fenomenología del tránsito: texturas biográficas y literarias en *Una hora en la vida de Stefan Zweig*, de Antonio Tabares[1]

Cuando la dramaturgia pretende abarcar la vida de las personas reales, se origina de inmediato un cuestionamiento de los límites del teatro: ¿hasta qué punto el lenguaje dramático y escénico es capaz de incorporar elementos que, a fin de cuentas, representan un reto, un desafío hacia ese mismo lenguaje, hasta casi romper sus normas y, de hecho, salir de lo estrictamente teatral? Al hablar de teatro biográfico, nos vemos obligados a exponer una serie de precisiones, salvedades y aclaraciones previas, con el fin de precaver posibles derivas y desbordamientos impropios. Según advierte con acierto Óscar Cornago:

> […] la mirada teatral actúa sobre el mundo exterior como si se tratase de una operación quirúrgica, practicando cortes, descentramientos y focalizaciones con el propósito de hacer visible en una dimensión simbólica aquello que no lo es en el campo de la realidad, cuestionando sus categorías, límites y convenciones […] El teatro hace visibles sus límites al confrontarlos a realidades ajenas, ya sea artísticas (otros lenguajes y géneros espectaculares no específicamente teatrales) o no artísticas, como es el caso en los biodramas. (Cornago Bernal, 2005: 9-10)

A la hora de dramatizar y/o escenificar la vida, cualquiera que sea la forma teatral con la que se quiera forjar la obra, se suele someter a distintos procesos adaptativos un material muy variado, tan variado como para necesitar, quizá, alguna consideración general capaz de sugerir, si no una clasificación taxonómica, al menos cierta categorización que tenga en cuenta el nivel de elaboración previa de los referentes biográficos tratados. Dichos procesos adaptativos deberían estar dirigidos a la dramatización de las fuentes, esto es, a su reelaboración poética según los códigos propios del arte escénico en sus diferentes posibilidades, pues si es correcto

[1] Este trabajo es la ampliación de una pequeña sección de otro ensayo mío sobre biografía, autobiografía y autoficción en el teatro español reciente (Trecca, 2019).

afirmar que «el teatro contagia cuanto toca y cuanto por él pasa de ficción» (García Barrientos, 2014: 129), también lo es que tal contagio tiene como síntoma esencial la teatralización de los elementos ficcionalizados.

Ello implica que el dramaturgo que se enfrente con lo biográfico disponga de un alto número de combinaciones posibles, ya que la variedad de fuentes materiales puede dar lugar o hasta exigir cierta variedad de estrategias adaptativas y, por ende, acudir a una cierta variedad de formas teatrales. No obstante, tal operatividad se mueve desde la conciencia de que el elevado grado de autenticidad del material (por ser fuente o documento) pasa automáticamente a ceder una parte de tal calidad en pro de su teatralización, es decir, a favor de la creación de un efecto de realidad que, pese a la consistencia que se le quiera otorgar dentro de las estrategias dramáticas, no deja de formar parte de una codificación artificial, de una convención. También es cierto, por otro lado, que casi nunca el trabajo de mediación adaptativa lo realiza todo el teatro, pues muchas veces el tratamiento de reelaboración de lo factual se ha llevado a cabo antes, en el proceso de producción de los materiales que el dramaturgo y/o el actor y/o el director de escena utilizan como fuentes (tanto verbales como no verbales). En todo caso, incluso cuando, por ejemplo, la única fuente de un biodrama sea una biografía literaria, no hay que olvidar que, como aclara Ursula Canton en su libro *Biographical theatre*, la biografía en sí es un híbrido entre los dos polos de lo factual y la ficción (Canton, 2011: 27). De lo que sí puede hacerse cargo solamente el teatro es de disponer tales materiales según las convenciones del género o, mejor dicho, del medio, jugando la partida del equilibrio (o desequilibrio) entre lo factual y la ficcionalización dramática sobre la base de las normas propias. También está en lo cierto Cornago (2005) al advertir que se ofrecen distintas posibilidades en cuanto al grado de convencionalidad a la que se quiere someter el material, hasta llegar a mecanismos de ostensión explícita que manifiestan, por un lado, la voluntad de apropiación estética y comunicativa del medio y, por otro, la tendencia a la reflexividad del mismo, al hacer patentes sus propias estrategias de apropiación.

En vista de todo lo dicho, entiendo que el biodrama en sus distintas modalidades (incluyendo el teatro documental) es una forma de reescritura adaptativa, y por consiguiente propongo que, al analizar los procesos que lo caracterizan, se acuda también a la distinción esencial que hay que considerar frente a cualquier tipo de adaptación: me refiero a lo que Robert Stam define «diferencia automática» (Stam, 2005: 17), esto es, los cambios formales o temáticos que acarrea el trasvase a un nuevo medio. La teatralización de la vida (o de reelaboraciones/reescrituras previas de la vida), pues, se basará en un grado de mínimo a máximo de *convencionalidad automática*, que está implicada en el proceso mismo de adaptación al medio escénico de fuentes no teatrales, desde las más factuales hasta las más manipuladas; a lo que se puede añadir la aplicación de un grado de mínimo a máximo de *convencionalidad explícita*, que tiene el carácter de metadiscursividad teatral y puede llegar a ostentar estrategias apropiativas y reflexivas propias del medio, aunque no siempre ello conlleve el menoscabo del efecto de autenticidad en el proceso de recepción de la obra.

Antes de abordar la pieza que aquí nos ocupa, conviene remitir, finalmente, a la propuesta de tipología del teatro biográfico recientemente elaborada por José Antonio Pérez Bowie (2019). De especial relieve, por lo que atañe a nuestro propósito, sus consideraciones sobre el formato elegido por el dramaturgo, que puede ser clásico o «rupturista» (Pérez Bowie, 2019: 323), la extensión de lo biográfico, esto es, la «duración del fragmento de vida representado»

(2019: 324), y el grado de ficcionalidad. Como intentaré demostrar a continuación, se trata de aspectos estratégicos a la hora de examinar un biodrama como el que forma el objeto de mi análisis en esta sede, sobre todo porque la interrelación de los mismos puede contribuir a hacer luz sobre los demás rasgos descritos más arriba.

Una hora en la vida de Stefan Zweig, compuesta en el año 2007, se estrenó el 11 de diciembre de 2015 en la barcelonesa Sala Beckett, bajo la dirección de Sergi Belbel, y fue ocupando las carteleras de varios teatros durante bastante tiempo, con enorme y merecida repercusión crítica en todos los periódicos[2]. Su autor es el dramaturgo canario Antonio Tabares (1973), cuya figura quiero dejar que surja aquí gracias a sus propias palabras de autopresentación, no sin dejar constancia de que en mi opinión se trata de uno de los autores de teatro más dotados y profundos de las últimas generaciones en España[3]:

> En el teatro fui primero lector, luego espectador y actor ocasional y solo mucho tiempo después, autor. Ver y leer teatro ha sido mi principal escuela, si bien llegado el momento algunos talleres a los que asistí (con José Luis Alonso de Santos, Alfonso Plou, Paloma Pedrero o Ignacio Amestoy…) y mis primeros estrenos de la mano de la compañía Delirium resultaron determinantes en una trayectoria en la que básicamente he sido autodidacta. Algunos premios contribuyeron a no desanimarme en los siempre difíciles y dubitativos comienzos de todo autor. Tras estudiar periodismo en Madrid y vivir varios años en distintas ciudades, decidí volver a Canarias con las dudas de si podría desarrollar mi oficio de dramaturgo desde una isla tan fuera de circuito como La Palma. La respuesta vino con "La punta del iceberg", que ganó el Tirso de Molina, se estrenó en el Teatro de La Abadía dirigida por Sergi Belbel, ha sido traducida a media docena de idiomas y estrenada en otros tantos países y ha sido llevada al cine. Todo cuanto he escrito después lo he hecho con el convencimiento de que no importa el lugar en el que surjan las historias, sino lo lejos que seas capaz de llegar con tu mirada. (Tabares, s.f.)

El famoso escritor austriaco Stefan Zweig se quitó la vida en compañía de su segunda esposa y secretaria, Lotte Altmann, 25 años más joven que él, en plena guerra mundial, durante su exilio brasileño. Nuestra pieza pretende reescribir una hora, precisamente la última hora del autor, mientras el matrimonio prepara meticulosamente todos los detalles de su suicidio y recibe la inesperada visita de un supuesto exiliado judío recién llegado de Europa, que irrumpe así en la vida (o casi cabría decir en la muerte) del escritor y su esposa. Antonio Tabares convierte a las personas reales en personajes teatrales, les sitúa dentro de unas muy estrictas coordenadas espacio-temporales y les somete a unos acontecimientos capaces de generar un conflicto dramático:

[2] Existe edición en papel de la obra (Tabares, 2008), a la que no pude tener acceso. Citaré del texto mecanografiado facilitado por el autor, a quien le agradezco tanto el detalle de enviármelo como su generosidad al compartir conmigo sus ideas sobre el teatro y sobre su teatro durante su estancia en Roma, con motivo de la lectura dramatizada en italiano de su obra *Tal vez soñar* en el marco de la edición XI del Festival *In Altre Parole* (Roma, Teatro Palladium, 29 de marzo de 2017, traducción de Simone Trecca y dirección de Ferdinando Ceriani).

[3] El breve texto que a continuación cito se encuentra en la página dedicada al autor en la plataforma ContextoTeatral: <http://www.contextoteatral.es/antoniotabares.html> (20 de febrero de 2020).

dicho de otra forma, teatraliza el material biográfico según un elevado nivel de convencionalidad, pero se trata aparentemente de esa convencionalidad que propongo aquí definir automática. Las referencias a lo factual, a lo que llama Canton «life world» (Canton, 2011), se incorporan completamente en el «world of the play» (2011), pues se mencionan el Reich, el nazismo, el holocausto, la guerra por boca de los personajes ficcionalizados, si bien es cierto que siempre se basa Tabares en los escritos de Zweig, esto es, en las consideraciones de las que él mismo, como autor y persona pública, había dejado constancia durante sus últimos años de vida. En todo caso, a pesar de que las palabras de los personajes estén a veces sacadas de materiales extradramáticos, el espectador las escucha en el teatro como parte de la ficción escénica y no tiene ninguna señal convencional que le ayude a discernir entre palabras inventadas, citas exactas o discurso referido.

Por otra parte, no se le escapa al público más avisado que el esquema típicamente dramático al que Tabares somete el material biográfico está continuamente interferido por elementos que funcionan como *mise en abyme* y, por lo tanto, se convierten en estrategias metadiscursivas más o menos veladas. En primer lugar, el ultra-aristotelismo de la pieza –una única acción que se desarrolla en un lapso temporal y dentro de un marco espacial mínimos– delata sin duda la intencionalidad explícita (y extremadamente teatral) de abarcar el significado de una vida en un entorno metonímico reducido, haciendo hincapié en la exigencia de verosimilitud pero, al mismo tiempo, obteniendo un efecto de extrañamiento al acumular un número casi excesivo de detalles vitales en una hora, a raíz de la aparición (también extremadamente teatral, dadas las circunstancias) de un misterioso forastero.

Para empezar a ver esas texturas biográficas y literarias a las que me refiero en el título del presente trabajo, y que irán hibridando el discurso teatral de nuestra obra, es útil proponer en este punto un breve paréntesis sobre un primer eco intertextual. ¿Cómo no mencionar, en efecto, el título de una de las novelas breves de Zweig, *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, en la que también se concentran en un lapso temporal reducido eventos que revolucionan la existencia del personaje? Diríase que Tabares, con el fin de urdir la acción de su pieza, acudió a un mecanismo literario del propio autor biografiado y, al mismo tiempo, muy acorde con el carácter típico del teatro de reducción metonímica. Tanto es así que casi parece que el personaje de Zweig le esté reprochando al autor la invención del artificio al afirmar:

> (Agotado.) Dios mío, ¿es que ni siquiera en un día como hoy podremos tener un instante de paz? ¿Ni siquiera hoy, Lotte? ¿También hoy tendremos que oír hablar de campos de concentración, asesinatos, violaciones y torturas? Por lo menos desearía vivir un día, este único día, sin tener que escuchar de nuevo que en pleno siglo XX la Humanidad ha retrocedido a la época de las cavernas. (Tabares, 2007)

De hecho, la queja del escritor dramatizado también remite –he aquí otra involuntaria *mise en abyme*– al tema general de la pieza, enfocado desde el punto de vista del protagonista, esto es al absurdo de la barbarie que está experimentando Europa frente al afán de normalización del suicidio que el matrimonio persigue al preparar todos los detalles como si de un acto cotidiano se tratara. El elemento perturbador y 'excesivamente' teatral representado por el intruso le permite a Tabares enlazar el tema del suicidio (presente en escena) con el horror del holocausto (latente en escena), pero en pro de una amplificación del grado de ficcionalidad de la obra.

Dicho de otro modo, lo biográfico se va complicando con lo literario, construyendo una red que nos invita a percibir la acción como una dialéctica entre una idea de tránsito como exilio (representada por el abandono de Europa por parte de la pareja protagonista) y de tránsito como suicidio.

Efectivamente, nada más abandonar la perspectiva de Zweig, nos damos cuenta paulatinamente de que el esquema dramático muy convencional de la irrupción del extraño en lo cotidiano, al ser estirado hasta sus límites, es tan solo un pretexto para dinamizar conflictos que, en definitiva, se van a convertir al final en un proceso de autoconciencia de cada uno de los personajes. Tanto el tema individual de la muerte y el suicidio como el tema colectivo de la historia y la memoria van manifestándose y ostentando su tratamiento teatralizado gracias a la presencia de una red intertextual y metadramática que se hace cada vez más patente, hasta llegar, como veremos, a una forma muy sutil de desdoblamiento del protagonista, aun sin salir nunca del proyecto de verosimilitud aristotélica que vertebra la pieza y le otorga, por otra parte, cierto efecto de realidad. Así, cuando la esposa se pregunta si también después de la muerte se sigue experimentando el mismo dolor, constata que en ese caso «ni siquiera después de muertos lograríamos estar a salvo» (Tabares, 2007), parafraseando uno de los conceptos de Walter Benjamin en sus tesis sobre el concepto de historia: «ni siquiera los muertos están a salvo del enemigo, si este vence» (Benjamin, 1992: 255). Benjamin, otro intelectual en tránsito, en el doble sentido que aquí tratamos.

Más adelante, es el visitante Fridman quien interroga al escritor vienés sobre el mal y el dolor, acudiendo a uno de los filósofos más apreciados por aquel, Michel de Montaigne. Y en este punto es necesario otro breve paréntesis que dé cuenta del nivel de imbricación bio-literaria a que da lugar la pieza que tratamos: hay que recordar, en efecto, que Zweig es el autor de una biografía inacabada de Montaigne, figura que le interesaba sobre todo por el gesto de retirarse en su torre para escribir sus *Essais* en medio de la barbarie de las guerras de religión. Este acto lo interpretaba Zweig como una extremada defensa del individualismo utilizado cual *extrema ratio* para garantizar la esencia de la humanidad. La referencia a su pensamiento y a su figura complica en extremo las texturas que estoy intentando desembrollar: no solamente, a través del filósofo francés, el protagonista defiende su propia postura de hombre en tránsito ante la barbarie, sino que también Tabares hace que su personaje biodramatizado acuda a otro personaje biografiado, multiplicando así los filtros que hibridan lo factual y lo ficcional y recordándonos a cada paso que un personaje siempre es un personaje, que no una persona. Pero veamos más de cerca lo que en la pieza se dice de Montaigne:

> Fridman.- ¿Cree que Montaigne tiene razón? ¿Nuestro mal reside en el alma?
> Zweig.- Desde luego.
> Fridman.- ¿Pero qué ocurre con el mal que nos rodea? Ahí están la guerra, los campos de concentración, la persecución de los judíos, tantos y tantos crímenes… Ese no es un mal que nazca de nosotros. Nos viene de fuera. ¿Cómo podemos convivir con ese mal?
> Zweig.- Para Montaigne lo exterior sólo tiene poder sobre nosotros si nosotros queremos. No podemos ser insensibles al dolor de los demás, desde luego. Pero la brutalidad de nuestro tiempo nos roza la piel, no alcanza nuestro "yo" más íntimo. Incluso la presión más fuerte del exterior, hasta la peor de nuestras vi-

vencias, todo cede si sabemos mantenernos firmes y libres.
Fridman.- Firmes y libres... ¿Aun en medio del infierno?
Zweig.- Aun así. (Tabares, 2007)

Este diálogo, aparentemente filosófico, sienta en realidad las bases para el desarrollo del conflicto entre los dos personajes, y el pensamiento de Montaigne se convierte pronto en el campo de fuerzas en el que ambos miden la validez de sus propios argumentos, mientras juegan una partida de ajedrez –otra metaforización y reducción metonímica tanto de la vida como del teatro– y añaden más elementos intertextuales y metadiscursivos[4]:

Fridman.- (Bebe coñac.) Estoy pensando que esa premisa de la libertad individual... Usted llega demasiado lejos. La lleva hasta sus últimas consecuencias.
Zweig.- En efecto. Si es preciso hasta el fin del mundo. Hasta atravesar la última puerta de la libertad personal.
Fridman.- (Sonríe.) ¿Y hay algo detrás de esa puerta?
Zweig.- La muerte. (Zweig está a punto de hacer un movimiento, pero se contiene en el último instante. Silencio.)
Fridman.- Discúlpeme, señor Zweig. Eso se parece demasiado a una apología del suicidio.
Zweig.- De nuevo le citaré a Montaigne: la vida depende de la voluntad de otros. La muerte depende de nuestra propia voluntad. Usted nombraba hace un momento a William Blake. Estará de acuerdo conmigo en que pocos hombres han hecho uso de su libertad individual tanto como él.
Fridman.- (Fridman se estremece.) William Blake no se suicidó.
Zweig.- Esa fue su elección. (Tabares, 2007)

De hecho, también la referencia a William Blake va a tener repercusión dramática, ya que al final descubriremos que Fridman ha venido a visitar a Zweig para exigir de él una lámina ilustrada por el poeta inglés que formaba parte de la colección del escritor. Las palabras aquí intercambiadas por Fridman y Zweig van a concretarse muy pronto en una dramatización del tema del suicidio, no solamente en un discurso teatralizado sobre la ética del acto extremo, sino sobre todo en un juego metadiscursivo en el que la personalidad individual, biográfica, histórica del escritor vienés se pone en entredicho al ser proyectada en una dinámica inesperada que conduce a su transformación en un personaje a medio camino entre zweiguiano y tabaresiano. Ya al comienzo de la pieza, Lotte matizaba inconscientemente el límite entre la realidad y la ficción al hablar de sí como de alguien que había «jugado un papel tan triste» (Tabares, 2007) en la vida de su marido, hasta llegar a sentirse como la muchacha inválida de una de sus novelas; cuando, más entrada la acción, el intruso se da cuenta de que la partida de ajedrez está a medias, antes de sentarse del lado del adversario, le pregunta a Zweig si suele jugar contra sí mismo (esto es, si juega dos papeles a la vez), para luego sentenciar:

[4] Otra vez, hay que mencionar una obra de Stefan Zweig como referente directo, *Novela de ajedrez*, sobre la que volveremos más adelante.

> Usted es como yo, señor Zweig. Igual que uno de sus propios personajes, un prisionero de su destino. No podemos luchar contra eso. Ahí lo ve: esta mesa, llena de papeles, siempre a vueltas con una misma obsesión. Buscar, buscar… Y cartas y papeles y libros y más cartas y más papeles y más libros. Como una enfermedad, como si fuera usted a emprender el más largo de los viajes posibles. (Tabares, 2007)

Otra referencia más complica nuestras texturas, si consideramos al extraordinario protagonista de la citada *Novela de ajedrez*, el doctor B., cuya patología consiste precisamente en la monomanía obsesiva de jugar en su mente todas las partidas de ajedrez que aprendió de memoria al leer compulsivamente el único libro que había encontrado en la habitación en la cual había sido encerrado durante su secuestro por la Gestapo.

Cuando hacia el final descubrimos las intenciones de Fridman y su actitud, también monomaníaca y típica de los personajes de Zweig, hacia la lámina del *San Juan* de William Blake, quien se da cuenta del círculo vicioso en el que se está transformando todo es Lotte, la cual, saliendo de su papel de inválida novelesca, destruye el objeto de la obsesión ante los ojos atónitos de los dos hombres y evita, así, un doble suicidio, como demuestra el gesto del extraño al entregarle a ella, agradeciéndoselo, una cápsula de veneno, antes de salir para siempre de la casa del matrimonio. En un epílogo que invierte, al mismo tiempo que a él parece remitir implícitamente, el modelo metaficcional unamuniano, quien se suicida al final es el autor, mientras que se salva un ente de ficción surgido de la pluma de otro autor, Antonio Tabares, pero inspirado en las creaciones del escritor biodramatizado Stefan Zweig, el cual, a raíz de este encuentro extrañante, va tomando conciencia de su carácter no solamente de persona, sino sobre todo de personaje en tránsito.

Bibliografía

BENJAMIN, W., 1992. "Tesis sobre Filosofía de la Historia", en Id., *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus.

CANTON, U., 2011. *Biographical theatre*, New York, Pallgrave MacMillan.

CORNAGO BERNAL, Ó., 2005. "Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro", *Latin American Theatre Review*, 39.1, pp. 5-28.

GARCÍA BARRIENTOS, J. L., 2004. "Paradojas de la autoficción dramática", en Ana Casas (editado por), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 127-146.

PÉREZ BOWIE, J. A., 2019. "Sobre el teatro biográfico y su relación con el *biopic*. Una propuesta de tipología", en Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (editado por), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*, Madrid, Visor, pp. 311-334.

STAM, R., 2005. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation", en Robert Stam & Alessandra Raengo (editado por), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, London, Blackwell, pp. 1-52.

TABARES, A., 2007. *Una hora en la vida de Stefan Zweig*, texto mecanografiado facilitado por el autor.

---, 2008. *Una hora en la vida de Stefan Zweig*, Zaragoza, Arbolé.

TRECCA, S., 2019. "Escrituras (auto-)biográficas y (post-)memoria en el teatro español último", en Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (editado por), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*, Madrid, Visor, pp. 231-248.
<http://www.contextoteatral.es/antoniotabares.html> (20 de febrero de 2020)

SUSANNA NANNI
Università degli Studi Roma Tre

Texturas ajedrecísticas entre Europa y Argentina: *El que mueve las piezas* de Ariel Magnus (2017)

«El tablero de la imaginación no es menos real que el otro,
en términos de esta curiosa fe que es el juego, también el literario»
(Magnus, 2017a*:* 48)

El presente artículo pretende contribuir al estudio sobre las *texturas* entre Europa y América Latina, tomando como objeto de análisis una reciente novela de Ariel Magnus (1975): *El que mueve las piezas* (2017). En ella, el escritor argentino de origen alemán construye un complejo tejido histórico-literario a la manera de un juego, hilando una trama que vincula acontecimientos que se plantean en uno y otro lado del océano. En el telón de fondo constituido por el Torneo de Ajedrez de las Naciones celebrado en Buenos Aires en 1939 –coincidente con la declaración de la Segunda Guerra Mundial– Alemania y Polonia arman otro foco de conflicto, siendo protagonistas de esta competición olímpica.

Del diario trasandino de Sarmiento a las poesías y cuentos de Lugones, del teatro de Payró a los artículos periodísticos de Martínez Estrada[1], o las novelas de Arlt; de Mitre, Alberdi y Juana Gorriti a Victoria y Silvina Ocampo; y aún más: Marechal, González Tuñón, Sabato, Mujica Lainez, Castillo, Bioy Casares, Cortázar, Orozco, Gelman, Walsh, Pizarnik, Soriano, Piglia: el ajedrez atravesó todos los géneros literarios, las tramas y los versos de escritores e intelectuales argentinos dejando huellas de su relevancia social y cultural. Y otra pluma: la de Borges, quien logró crear un universo con el ajedrez; o percibir en el ajedrez un universo; en el interrogante final planteado, precisamente, en el soneto *Ajedrez,* se encierra el misterio último: el de saber si existe un Creador que dirija los hilos del juego, tal como los ajedrecistas mueven las piezas en el tablero:

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza

[1] En particular, algunos de estos artículos de Martínez Estrada conformaban el manuscrito de un libro que nunca fue publicado en vida de su autor. Cabe señalar que el manuscrito fue salvado de la hoguera por Jorge Luis Borges quien evitó las consecuencias de un acto de piromanía por parte de su autor. Bajo el título *Filosofía del Ajedrez* (2008), muchos años después del fallecimiento de su autor (1964), y tras un extraordinario trabajo de recopilación desarrollado por la investigadora Teresa Alfieri, la Biblioteca Nacional de la Argentina lo publicó, en la colección "Los Raros". Esta obra, de imprescindible consulta, constituye uno de los pocos aportes que existen en la bibliografía mundial en aras de construir una visión filosófica sobre el más atrayente y milenario de los juegos. Véase Morgado, 2015, en particular: III capítulo, "Filosofia del ajedrez: el ensayo", pp. 49 y ss.

de polvo y tiempo y sueño y agonía? (Borges, 1960: 123)

Tras las huellas metafísicas de la pregunta borgeana, y sin brindar respuestas concluyentes o unívocas, Ariel Magnus dedica el título *El que mueve las piezas* a una novela que, en un principio, se iba a llamar significativamente *La trama empieza*. Ajedrez y literatura, realidad y ficción, juego y trama, sin duda alguna están fuertemente entrelazados, tal como es cierto que Magnus conoce muy bien a sus predecesores, los que jugaron al ajedrez en sus tableros literarios.

Una peculiaridad destacada del ajedrez es el infinito número de posibilidades y de partidas que se pueden jugar en sus 64 escaques. Para reducir el panorama, el ajedrecista se decanta por una apertura según su plan de juego, para luego cambiar estrategia en función de las necesidades (lanzarse al ataque, tomar posiciones, debilitar al enemigo, etc.). Algo parecido ocurre con el escritor y lo que va tecleando. Si aparentemente, desde el título, la intención de Ariel Magnus parece residir en enfatizar la presencia de él que mueve las piezas, mientras la narración avanza se descubre un movimiento inesperado, una jugada imprevisible, más arriesgada, por lo cual la pregunta inicial sobre ¿quién ha movido? se encamina hacia una revelación: descubrir a la entidad creadora que empezó la trama. La revelación puede disfrutarse desde la fascinación por las obras relacionadas con el llamado 'juego de reyes'. Hay menciones honoríficas a Borges, Piglia, Arlt, Gombrowicz, Cortázar, Martínez Estrada, M. Fernández, Zweig, Nabokov, Zola, Beckett, Poe, Pound, cuyas 'apariciones estelares', al servicio de la imaginación narrativa –y con una buena dosis de humor que caracteriza la escritura de Magnus–, conducen a anécdotas desopilantes.

Si es incuestionable que el ajedrez en la literatura abreva de una larga tradición (no sólo argentina), entonces este milenario juego nos convoca a una nueva y desafiante partida de lectura si hacemos de él una cifra para pensar en los desplazamientos, las continuidades y discontinuidades, respecto de sus usos y significados en las letras. Más allá de un mero informe de registro que compruebe la presencia del ajedrez en la literatura argentina, o universal, cabe considerar el recurso al ajedrez en las letras (y la intertextualidad) como un hilo inesperado que puede, tal vez, atar en un mismo nudo textos heterogéneos, lejanos, antitéticos, dinámicos. ¿Qué juego, de eso se trata, es el de Magnus? ¿Cómo se incorpora al ajedrezado entramado de los hechos narrados, reales e imaginados, el juego milenario en la novela del escritor argentino?

El ajedrez, en el texto de Magnus, no sólo se presenta como contenido, sino que lo trasciende en cuanto propuesta lúdica de construcción literaria, simbólica y semiótica, además que como sofisticado entramado intertextual. La reversibilidad entre ficción y realidad, la metaficción, el diálogo constante con el lector, las alteraciones espaciotemporales, los datos autobiográficos a partir de los cuales se mueve la intriga: son algunas de las características que nos pueden alumbrar las texturas tejidas por el autor con un corte diacrónico y transcontinental entre Europa y Argentina.

Ya el paratexto anticipa tensiones, conflictos y vínculos, tejiendo texturas ajedrecísticas y bélicas que se plantean en ambos lados del océano: la imagen de portada –un tablero de ajedrez, de aspecto envejecido– remite evidentemente a un campo de batalla, por sus colores apagados y en los tonos sepia que se muestran más como manchas (¿rastros de un bombardeo?) que como casillas del juego; además, el subtítulo advierte entre paréntesis que se trata de «(una novela bélica)», a lo que se suman, en la contraportada, los adjetivos «lúdica, documental, familiar, de espionaje».

Las tensiones y las texturas no podían sino registrarse también en lo narrativo. La novela –escrita a cuatro manos con un abuelo que Ariel Magnus nunca llegó a conocer– no se mantiene fija en ninguna casilla de los géneros literarios, y la partida que el autor propone se resiste a cualquier tipo de clasificación: en su viaje metafórico y transoceánico entre batallas que se juegan en tableros bien distintos entre sí, va de la prosa a la dramaturgia, zarpa del puerto consolatorio de la historia y se adentra en las aguas calmas del dato riguroso, o bien en corrientes inciertas como la suplantación o un desarrollo contrafactual de los acontecimientos, así como un diálogo imaginario metaficcional y atemporal con el abuelo. El plan de los 'autores' radica entonces en crear las mayores complicaciones de juego posibles. Son innumerables los giros, los aciertos disfrazados de errores y los errores sospechosos, acaso trampas.

Sin embargo, Ariel Magnus advierte previamente al lector sobre las 'reglas del juego':

> Esta novela es una obra de ficción, de punta a punta.
> Pero: muchos de sus personajes provienen deliberadamente de la realidad, incluida la realidad ficticia de la literatura, de modo que cualquier semejanza con nuestro mundo (o nuestros mundos) es impura coincidencia.
> Para que no haya más confusiones que las estrictamente innecesarias, conviene aclarar lo siguiente:
> Heinz Magnus es el nombre verdadero del abuelo del autor de esta novela. Su nieto no llegó a conocerlo, pero sí encontró un diario de él verdaderamente intimo (¡ni sus hijos lo habían leído!), que aquí se cita de manera veraz (hasta donde puede serlo una traducción).
> También existió el campeonato mundial de ajedrez disputado en 1939 en la ciudad real existente de Buenos Aires, así como la guerra bastante mundial que estalló en el medio de ese evento y los nimios problemones que acarreó, incluidas varias anécdotas que se cuentan aquí y que –como se dice para prestigiarlas– parecen mentira.
> Son reales, asimismo, los ajedrecistas que se mencionan en esta ficción, incluida la inigualable Sonja Graf, autora de los libros que se incorporan a la trama debidamente *bastardilleados* para no crear confusión, o para procrearla bastardamente a su debido tiempo.
> De más está aclarar (salvo porque ayuda sugestivamente a oscurecer), que también existieron los escritores que aquí aparecen, sobre todo Ezequiel Martínez Estrada, cuyo estupendo tratado sobre ajedrez el curioso lector puede leer mas allá de las citas que engalanan estas paginas.
> Es absolutamente real, por último, que *La novela de ajedrez* de Stefan Zweig tiene un personaje ficticio que se llama Mirko Czentovic, aunque nada conste sobre su vida fuera de esa novela.
> Todos ellos (los dichos ajedrecistas, los dichos escritores y hasta el dichoso abuelo Magnus) trabajan aquí de personajes ficticios, al exclusivo servicio de la imaginación del autor.
> Puesto en términos técnicos: "Cuando aparecen sucesos históricos o figuras públicas reales, los acontecimientos, lugares y diálogos relativos a estas personas son completamente imaginarios y no pretenden describir acontecimientos

> reales o modificar la naturaleza del todo ficticia de la novela" (Magnus, 2017a: 13-14)

De hecho, el autor acopia materiales heterogéneos: el diario íntimo y los cuadernos del abuelo (comenzados en Hamburgo en 1935 y continuados durante dos décadas, que constituyen el libro que siempre quiso y nunca pudo escribir), recortes de diarios de la época, ensayos filosóficos (que Heinz Magnus leía en sus días de ocio), poemas de juventud, fichas de lectura y otros papeles que ocupan, al igual que el diario del abuelo, el lugar de objetos encontrados casualmente que el autor interviene. Vale decir: a través del recurso a diversas fuentes –que sirven como material de archivo para documentar la ficción–, Magnus construye su libro estableciendo relaciones y asociando; leyendo, traduciendo e imaginando. Verificar la autenticidad de los documentos incorporados significaría recelar de quien nos comparte con los lectores los pensamientos íntimos de su ascendiente y lo que le ocurrió al exiliado judío alemán cuando coincidió, en el sur del continente americano, con los grandes maestros de las aperturas y las defensas.

En un diálogo imaginario, personaje principal y autor, o abuelo y nieto, o autor y autor, confluyen y alteran la función narrativa, su linealidad y estabilidad. Magnus desdobla, suma e incorpora capas a la escritura (incluyendo varias notas al pie de página y discutiendo algún que otro 'problema de traducción' del diario); debate con su antecesor, e intercambia pareceres sobre el desarrollo mismo de la trama. Como si se tratara de una circularidad perfecta, Magnus nieto hace honor a los deseos y a la profesión frustrada de Magnus abuelo, que quería ser escritor (ambición fracasada primero por el nazismo y luego por la necesidad de ganarse la vida en un nuevo país); y termina 'descubriendo' que lo que ha escrito es una suerte de novela por encargo:

> Me gusta pensar que la novela fue escrita por encargo, pero no de la editorial que la rechazó como no ficción y la terminó publicando como novela, ni tampoco de mi agente o del editor con sus buenas sugerencias, sino por encargo de mi abuelo. Ese que se murió cuando yo no era ni un proyecto, aunque dejándome en la sangre el impulso de escribir; ese que se pasó su corta y accidentada vida llenando a mano cuadernos escolares mientras soñaba (¡no en vano, abuelo!) con verse publicado alguna vez en letras de molde.[2] (Magnus, 2017b)

Trasladando la pregunta borgeana (¿existe una voluntad divina anterior al que juega?) a la escritura de *El que mueve las piezas*, es posible imaginar que la novela responde, a su manera, a una voluntad previa (aunque no divina, pero sí interrumpida por razones que exceden la propia voluntad), y realiza el mandato recóndito contenido en los diarios del abuelo del autor: el de escribir una novela, o más bien de continuarla. El abuelo nunca llegó a conocer a los nietos, pero

[2] En la novela, explica la escritura de la novela 'por encargo' en forma de diálogo imaginario con el abuelo: «– Mi editor me sugirió que el ajedrez era un buen tema para una novela y mi agente literario me venía insistiendo con que escribiera algo de ficción sobre mi abuelo, así que se me ocurrió juntar las dos cosas y dejar disconformes a ambos. Como si eso fuera poco, luego se metió mi traductora al alemán para ordenar la historia […]. – Una auténtica novela por encargo. – Sí, pero ahora me doy cuenta de que era por encargo tuyo. » (Magnus, 2017a: 253).

> para eso le sale uno que lo escribe a él y completa el círculo, encerrándose para siempre junto a su falso abuelo en el mundo de la ficción. - ¡Eras el Dios detrás del Dios que la trama empieza, abuelo! ¡Era yo y no vos el mediador que porta las ideas que ha escrito otra gente! ¡Eras vos y no yo el que empezó este diálogo absurdo! – Es natural, soy tu ancestro. Si alguno de los dos tiene que mover primero, por convención ese debo ser yo. (Magnus, 2017a: 250-251)

Magnus recorre, teje su historia y juega con ella y con los lectores, produciendo –a través de una escritura con fuertes matices humorísticos y paródicos– cierto extrañamiento. Se permite disquisiciones, proyecciones temporales y, en algunos casos, sorprendentes conexiones entre las informaciones y los personajes con los que trabaja. Participan del 'equipo' de los personajes históricos: los dos Magnus, los ajedrecistas (entre otras leyendas, intervienen el cubano Capablanca, el francés Alekhine, los polacos Nadjorf y Yanofsky, y la «Marlene Dietrich del ajedrez» Sonja Graf, 42), además de los ya mencionados escritores que entran en el juego intertextual. Todos interactúan y conviven con los recién llegados polacos, alemanes, austríacos, judíos y con anarquistas locales. Y todos son tan reales como ficticios. Basándose en los fundamentos de la macro y microhistoria real –la Segunda Guerra Mundial, la inmigración y los exilios europeos hacia América; la Olimpíada de ajedrez del '39 en el Politeama de Buenos Aires; la huida de su abuelo del nazismo y el hallazgo de su diario personal–, el autor edifica otras tantas historias, cada cual no menos real que la que efectivamente sucedió. El epígrafe nos recuerda que «No hay más verdadera historia que la novela» (cita de Miguel de Unamuno, justo en su *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, 1930). Historias ficticias que se hacen reales, por ejemplo, porque incluidas «en la realidad ficticia de la literatura» (13), como aquella del personaje de Mirko Czentovic, ajedrecista que de Nueva York llega en buque a Buenos Aires para competir en el Torneo de las Naciones del '39, que Magnus toma prestado de *La novela de ajedrez* (1941) de Stefan Zweig.[3] El juego intertextual con la novela del escritor, crítico y dramaturgo austríaco – ídolo literario de Magnus abuelo – es tan presente que *El que mueve las piezas* empieza con una cita bastante larga (de unas veintes líneas) del íncipit de la novela de Zweig.[4] Por otra parte, "La trama termina" (título del último capítulo) entregando la información sobre el éxito del torneo a la pluma del mismísimo Mirko Czentovic. En otros momentos, las citas (del diario del abuelo, de la prensa de la época, de anuncios y publicidades, o de las obras de los autores 'estelares') son incorporadas al discurso de los personajes en forma de diálogos o pensamientos, por lo cual, por ejemplo, se puede leer a Martínez Estrada enunciando discursos escritos por él mismo («El creador obedece a su obra. El jugador es un instrumento, más o menos útil y eficaz, de la posición de las piezas» 197), o citando a otros escritores («"Este tablero está vivo de luz, estas piezas están vivas de forma" citó Martínez Estrada a Ezra Pound» 198). O también, se puede asistir a un diálogo entre Renzi (el célebre personaje de Piglia), Yanofsky, y otro personaje reflexionando sobre lo qué es el ajedrez:

[3] Czentovic constituye un buen ejemplo de cómo un peón del flanco de reina, aunque logre avanzar hasta situarse cerca de la victoria, se vuelve irrelevante si otras piezas invierten la acción en el flanco opuesto, hasta poner al rey bajo amenaza de muerte. Czentovic se queda varado y la atención se vuelca en desarrollar el caballo (Yanofski, periodista del torneo) y la dama (la ajedrecista Sonja Graf, interés romántico del abuelo) así como en sacar al rey (Heinz Magnus) de su enroque.

[4] Tras la cita aclara: «Así empieza no esta novela sino *La novela de ajedrez* de Stefan Zweig» (15).

> –Estamos acá con el colega Yanofsky tratando de definir qué es el ajedrez– le explicó Renzi a Botana.
> –El ajedrez es una ciencia– los sorprendió Botana a los dos–. Como la matemática. O como la física, mejor. Porque también tiene esa cosa azarosa de la teoría cuántica, ¿no es cierto? Lo que lo distingue de las ciencias es que es completamente inútil.
> –Como el arte– dijo Yanofsky.
> –Como el deporte– dijo Renzi.
> –El deporte es bueno para la salud.
> –Decíselo a los huevos del que peleó ayer contra Godoy. (60)

De tal manera, también la ficción literaria funge de materia prima para la escritura de la novela y todos los personajes, tanto los reales como los ficticios, coinciden en el mismo escenario: una Buenos Aires de época cuidadosamente reconstruida, en la que se puede pasear por las calles, entrar en las galerías Harrods, ir a ver un encuentro de boxeo en el Luna Park o emborracharse en el café Rex de Calle Corrientes. Una Buenos Aires lejana del foco de la conflagración armada, pero estrechamente ligada a Europa, expectante frente al inminente conflicto mundial y al mismo tiempo escenario en el que se juega otro conflicto. O, quizás, no tan 'otro', no tan distinto:

> Era imposible jugarlo [el torneo] al margen de lo que ocurría en Europa, aunque hubieran trasladado la escenografía a varios miles de kilómetros de distancia precisamente para infundir esa sensación en sus participantes. Hasta parecía organizado con el expreso fin de darle una lección al continente convulso, demostrándole que se podía llevar a cabo otra gran guerra y con muchos más países involucrados, pero de manera civilizada, sin muertes. (74-75)

En el Torneo de las Naciones (o de las «Nociones», jugado por «*ches-players*»[5], 128) que se disputa en el Politeama de Buenos Aires parece jugarse el destino mundial. Quizás, la información humorística que Magnus nos brinda acerca de jugadores y acontecimientos consta también su revés: la Historia como un mero y trágico Juego (del cual los seres humanos son simples piezas):

> Hacía tiempo que Hitler movía sus piezas, pero recién ahora el mundo empezaba a considerar la necesidad urgente de sentarse ante el tablero y al fin enfrentarlo. Demasiado tarde, siguió pensando Sonja[6], y para calcular la magnitud del retraso imaginó una partida en la que las blancas llevaran desde el principio seis movimientos de ventaja, uno por cada año que había pasado desde el fatídico 1933. [...] Igual entendió enseguida que las negras no podían aspirar siquiera a tablas, a no ser que las nazis cometieran una serie de errores

[5] El humor campea en la novela. En este caso, «*ches*-players», en lugar de '*chess*-players' se refiere evidentemente a los argentinos que juegan al ajedrez.

[6] Sonja Graf, personaje central de la novela, fue subcampeona mundial de ajedrez. En la obra de Magnus es supuestamente cortejada por E. Martínez Estrada, por el periodista Yanofsky y por el mismo Heinz Magnus.

> groseros. Esa evidencia en el tablero le hizo concebir los peores pronósticos para el jugador que asumiera la defensa de la democracia en la negra realidad, aun si contaba con la ayuda de aliados (74).

Al llevar la alegoría bélica del juego milenario hasta sus extremas consecuencias, como si «el juego cobrase vida propia» (75), la novela escenifica la conflagración armada en términos ajedrecísticos y, a la vez, el revés: «cada deceso, por no hablar de la derrota final, manchaba de sangre y vísceras el tablero, diezmando familias o aniquilándolas para siempre» (75); «la realidad al fin incidió de manera concreta en el juego (y el juego, a su modo, como vamos descubriendo, en la realidad)» (211). Así, el autor teje texturas entre el torneo de ajedrez y el conflicto bélico, configurando un mecanismo de juego en el que los ajedrecistas atacan y las naciones defienden. «En *Historias breves y extraordinarias*, –nos recuerda Magnus en un capítulo central de la novela significativamente titulado "Entre ficciones vivientes"– Borges, narra una partida de ajedrez entre dos reyes que en paralelo va determinando las vicisitudes del combate que llevan adelante sus respectivos ejércitos» (129). Y comenta: «También el torneo de las naciones, si de algo sirve comparar las leyendas con la realidad, entró en la etapa decisiva de su ronda clasificatoria precisamente cuando Europa entraba en la etapa decisiva de los preliminares de la segunda guerra mundial» (129). Vale decir: Alemania y Polonia se disputan el triunfo del torneo mientras «en Europa, ambos equipos movían sus trebejos hacia más o menos el mismo destino» (129).

Como si la relación simbólica fuera reversible, los personajes buscan influir en el desenlace del torneo para incidir sobre el escenario internacional. Por ello, Magnus enfatiza las tensiones entre los equipos participantes en el torneo, particularmente el conflicto entre alemanes y polacos, entre alemanes y palestinos, entre alemanes y alemanes (o, mejor dicho, entre alemanes nazis y sus connacionales antinazis) y destaca las ideas de los ajedrecistas y del público en general, para fijar posturas: rechazar o respaldar la guerra que estallaba en Europa.[7] La situación se fue agravando a tal punto de que «hubo instantes en que se creyó que el magno torneo iba a terminar con el abandono de los equipos de más significativa actuación» (214). De hecho, y en la realidad, se disputaron sólo 928 de las 1.012 partidas programadas, por el retiro de algunos equipos, entre los cuales el *team* inglés; o por falta de otros;[8] o por resolver algunas partidas (6 en total, vale decir, aquellas en que jugaban las naciones en guerra) dividiendo los puntos 2 a 2 entre los equipos rivales sin jugar.

A pesar de varios intentos para evitarlo, (una bomba en el Politeama o el secuestro del equipo alemán, planeados por Heinz Magnus y otros personajes preocupados por el avance nazi), el final es anunciado: las texturas entre Europa y América, entre conflagraciones armadas y batallas ajedrecísticas, han sido tejidas hasta influenciarse mutuamente: tal como Alemania invade 'exitosamente' Polonia, asimismo gana deportivamente en Buenos Aires. En lo narra-

[7] Por el elevado número de equipos participantes (133 jugadores, de 27 naciones en total), se empleó el sistema 'todos contra todos' y se dividió la competición en dos fases: la primera tuvo lugar del día 23 al 31 de agosto; la segunda, del 1 al 19 de septiembre, vale decir, empezó en ese mismo día en que Alemania invadía Polonia marcando el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

[8] Al fin, no participaron los equipos de EE. UU. (por desacuerdos financieros con la organización del torneo), de Hungría, Yugoslavia e Italia (por las dificultades financieras del largo viaje), mientras que Austria y Checoslovaquia habían sido anexionadas por la Alemania nazi, por lo cual: dos jugadores austríacos –Erich Eliskases y Albert Becker– integraban el equipo alemán y los checoslovacos compitieron como equipo separado, pero bajo el nombre de Protectorado de Bohemia-Moravia.

tivo, la información del éxito del Torneo es entregada por Magnus a la pluma de Czentovic, a través de una carta supuestamente escrita en Buenos Aires, en 2015: «Finalmente, todo ocurrió como debía ocurrir y ganó el equipo alemán, cuyos miembros efectivamente se quedaron de este lado del océano, algunos hasta el día de su muerte»[9] (273). La autorialidad se hace múltiple (Magnus abuelo, Magnus nieto, el ficticio Czentovic), en un juego narrativo donde los dos partidos se pueden superponer la una a la otra en una misma textura, en una misma trama: por un lado, el relato sobre el tablero de ajedrez (con sus infinitas posibilidades) 'reescribe' los acontecimientos de la guerra europea en otro espacio y en coincidencia temporal con el tablero bélico europeo; por otro lado, el autor juega también con la idea de una temporalidad híbrida que hace de su 'reescritura' un texto de primera y de segunda mano a la vez, un doble asimétrico. Cuál viene primero: ¿la guerra o el partido de ajedrez? Esta es la duda y la doble función de la reescritura: ser repetición, pero no réplica, proponer una autorialidad múltiple, generar un relato híbrido, con infinitas posibilidades que se cruzan en el tablero.

Y como el plan de Magnus –en una novela que es obra de ficción 'de punta a punta'– sigue creando hasta el final las mayores complicaciones de juego posibles, el personaje ficticio de Zweig termina asegurando: «El abuelo murió a los 72 años mientras paseaba por un parque. Su nieto […] finalmente no se dedicó a escribir novelas, 'esa elaborada frivolidad'» (275). En el ajedrez, se sabe, los errores sospechosos y las trampas –como en la ficción– existen para ser cometidos.

[9] De hecho, muchos jugadores, al terminar el Torneo, decidieron quedarse en la Argentina o, de todo modo, no volver a sus propios países. Entre ellos, todo el equipo alemán (Paul Michel, Ludwig Engels, Heinrich Reinhardt, Adolf Seitz, Chris de Ronde), por el cual jugaron también los austriacos Erich Eliskases (quien se refugió en Brasil y murió en Córdoba en 1997) y Albert Becker (quien murió en Vicente López en 1984); el francés Aristide Gromer; el sueco Gideon Ståhlberg; los polacos Miguel Najdorf, Paulino Frydman, Moshe Czerniak y Meir Rauch; los checoslovacos Jiří Pelikán y Karel Skalička; los ucranianos Franciszek Sulik y Paulette Schwartzmann (campeona en Argentina en varias Olimpíadas, murió en Buenos Aires en 1953); el lituano Markas Luckis; el judío-letón Movsas Feigins; el estonio lmar Raud; los palestinos Victor Winz y Zelman Kleinstein. Me interesa señalar que Sonja Graf –la varonil y, a la vez, muy cortejada ajedrecista alemana en la novela de Magnus– se fue a Buenos Aires en 1939 para jugar en el 8ª Campeonato Mundial femenino (en la época de la realización del Torneo de las Naciones). Como protesta contra el régimen nazi imperante en su país, se negó a jugar bajo bandera alemana, exigiendo una bandera internacional libre. Realizó una performance espectacular (+16, -3), alcanzando el segundo puesto detrás de la imbatible Vera Menchik. Al terminar el Torneo, su decisión, como la de tantos otros maestros, fue de no regresar a su patria, a raíz de la invasión alemana de Polonia. Permaneció algún tiempo en Argentina, donde escribió dos libros: *Así juega una mujer* y *Yo soy Susann*. En 1947 se casó con el comerciante marítimo Vernon Stevenson, y se mudaron a vivir en California, donde tuvo un hijo y continuó su carrera de ajedrecista. Murió en Nueva York en 1965.

Bibliografía

BORGES, J.L., 1960. *El hacedor*, en *Obra poética. 1923-1985*, 1988, Buenos Aires, Emecé Editores.

MAGNUS, A., 2017a. *El que mueve las piezas*, Buenos Aires, Tusquets.

---, 2017b. "Los movimientos previos del que mueve las piezas", en *Infobae*, "Grandes Libros", 18 de mayo de 2017, <https://www.infobae.com/grandes-libros/2017/05/18/los-movimientos-previos-del-que-mueve-las-piezas/ > (30 de enero de 2020).

MARTÍNEZ ESTRADA, E., (Estudio Preliminar de Teresa Alfieri), 2008. *Filosofía del ajedrez*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, Colección "Los Raros".

MORGADO, J.S., 2015. *Martínez Estrada, ajedrez e ideas*, Buenos Aires, Dunken.

UNAMUNO, M. DE, [1930] 2009. *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, Madrid, Alianza Editorial.

ZWEIG, S., [1941] 2001. *La novela de ajedrez*, Barcelona, El Acantilado.

LUCA BERNARDINI
Università degli Studi di Milano

Il più argentino tra i polacchi, il più polacco degli argentini. Witold Gombrowicz scrittore argentino nello sguardo dei polacchi

> Che cos'è l'Argentina? Un impasto che non è ancora diventato una torta, qualcosa di incompiuto, oppure una protesta contro la meccanizzazione dello spirito? [...] [U]n'intelligenza troppo intelligente, una bellezza troppo bella, una morale troppo morale? (Gombrowicz, 2007a: 100)

Affrontare la tematica di Witold Gombrowicz in Argentina equivale ad accostarsi alla sua figura come scrittore, filosofo e uomo *tout court*: nato nel 1904 a Małoszyce da una famiglia di proprietari fondiari, prima della sua partenza per l'Argentina - avvenuta il 29 luglio 1939 - come scrittore Gombrowicz poteva annoverare una raccolta di racconti usciti nel 1933, *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (*Ricordi del periodo della maturazione*) il romanzo *Ferdydurke* (1937), la piéce teatrale *Iwona księżnicka Burgundy* (*Iwona principessa di Borgogna*, 1938), e il romanzo *Opętani* (*Gli indemoniati*, 1939). Gombrowicz trascorrerà ventiquattro su sessantacinque anni di vita in Argentina, e proprio dall'altra parte dell'Atlantico avranno luogo le esperienze che ne hanno fatto una delle più importanti figure letterarie del XX secolo[1]. Ce ne rendiamo conto anche con una rapida scorsa alle brevi note biografiche che aprono il *Cahier* de «L'Herne» curato da Dominique Le Roux e Konstanty Jeleński (1971): a Buenos Aires Gombrowicz effettuerà le sue prime esperienze omosessuali, qui pubblicherà *Ślub* in spagnolo (*El casamiento*) cinque anni prima che esca in polacco (e sarà un argentino, Jorge Lavelli, a mettere in scena la prima parigina del 1964[2]), qui scriverà *Trans-Atlantyk*, *Pornografia*, *Operetka*, i primi due volumi del diario, e inizierà *Kosmos*. Oggi la tematica argentina negli studi gombrowicziani polacchi costituisce un filone di primissimo piano: come ha affermato Ewa Kobyłewska-Piwońska

[1] Gombrowicz visse in Argentina dal 22 agosto del 1939 al 22 aprile del 1963. Lo scrittore nel *Diario* li definirà tre periodi di otto anni, il primo di miseria, bohéme, ozio e disinvoltura, poi sette anni e mezzo di vita da bancario e infine otto di esistenza modesta ma indipendente, e di crescente prestigio letterario. Cfr. Gombrowicz, 2007b: 216.

[2] Alicja Giangrande in una conversazione con Halina Grodzicka e Krzysztof Miklaszewski ricordava come Gombrowicz si vantasse del fatto che l'artefice del suo successo come drammaturgo fosse stato proprio un argentino, Jorge Lavelli. Cfr. Miklaszewski, 2004: 81.

(2017, ebook), lo stato attuale delle ricerche polacche su Gombrowicz scrittore argentino in fondo fa sì che un simile studio si incentri più sulla letteratura argentina di quanto non ci parli di Gombrowicz come tale[3]. Il mio contributo intende essere una breve rassegna diacronica delle ricerche polacche effettuate in questo specifico ambito di indagine.

Si tratta di una tradizione di ricerca inaugurata proprio dal quaderno de *l'Herne* concepito da Konstanty Jeleński e Dominique De Roux per rendere omaggio a Gombrowicz, uscito nel 1971, due anni dopo la sua morte. Nonostante che la sezione intitolata *Argentine* riportasse soltanto otto contributi (a fronte dei sedici per la sezione *Pologne*, altrettanti della sezione *Berlin-Paris* e dei ben diciannove della sezione *Vence*) e che di fatto solo alcuni fossero realmente argentini, i testi che conteneva erano di notevole interesse. Sulla base del *Diario argentino*, Mario Oks (1971: 160-179) ricostruiva le grandi fasi della vita dello scrittore sull'altra sponda dell'Atlantico. La prima è quella della 'nuova giovinezza', della 'caduta nell'immaturità' di chi si definiva il prodotto della perdita di tutto ciò che contribuisce a costituire la 'forma' dell'individuo: patria, famiglia, collocazione sociale ed artistica[4]. Oks è stato il primo a riferire un aneddoto che sarebbe divenuto celebre ed esemplificativo dei rapporti quanto meno complessi che intercorrevano tra Gombrowicz e la società argentina del tempo: avendo fatto la conoscenza di Enrique Larreta, scrittore spagnolo stabilitosi in Argentina, Gombrowicz era andato a trovarlo in uno dei suoi tentativi di trovare un'occupazione intellettuale che gli permettesse di mantenersi. Larreta gli aveva mostrato i mobili antichi che arredavano la sua casa nella convinzione di riscontrare il dovuto apprezzamento nell'interlocutore giunto dalla vecchia Europa. Gombrowicz come tutta risposta avrebbe osservato che Larreta i suoi mobili li aveva comprati da un antiquario, lui invece li aveva ereditati dai suoi avi (Oks, 1971: 160). Per Oks, Gombrowicz non avrebbe avuto mai alcuna possibilità di stabilire un dialogo intellettuale con l'Argentina estetizzante e filosofeggiante, giacché per lui il paese era qualcosa di 'basso', di informe, di 'verde'[5]: «io adoravo le tenebre del Retiro - scriverà nel *Diario* - e quella gente non vedeva che le luci di Parigi» (Gombrowicz, 2007a: 189). Oks è il primo a proporre una lettura psicanalitica dell'immergersi di Gombrowicz nel Retiro come negli stati latenti della coscienza, nel proprio io negato e represso, e al contempo a segnalarne il ruolo ispirazionale nel contesto della narrativa gombrowicziana. Se la vita argentina di Gombrowicz può essere vista come un susseguirsi di crisi, quella culminante, da cui sarebbe iniziata la parabola discendente, Oks la ravvisa nel suo soggiorno e nella malattia a Tandil, con la presa di coscienza della propria avvenuta maturità, del proprio invecchiare: da 'maturo' Gombrowicz non poteva che prendere congedo emotivo dall'Argentina, reame dell'immaturità[6]. Oks (1971: 175) conclude che Gombrowicz in realtà non è mai stato in Argentina, così come non è mai stato da nessuna

[3] In ogni caso questa è la posizione che la studiosa riconosce come propria: «il 'Gombrowicz argentino' che qui vado a presentare ci parlerà più della letteratura argentina che dello stesso Gombrowicz» (Cfr. Kobyłewska-Piwońska, 2017, ebook, la traduzione dal polacco è mia).

[4] Oks (1971: 160) parlando di «misére absolue, bohéme et désorientation», sembra citare direttamente il diario dello scrittore.

[5] Ernesto Sábato (1984: 78) ravvisava un notevole grado di affinità tra Argentina e Polonia proprio a causa della loro appartenenza a quello che nel linguaggio gombrowicziano è definibile come il territorio dell'immaturità.

[6] La convinzione di Oks non sembrerebbe peraltro essere stata condivisa da Jorge Di Paola (1984: 257) che nel 1969, dopo la morte dell'autore di *Ferdydurke*, ricordava come a Gombrowicz Tandil fosse sembrata una nuova Atene, giacché tutti coloro che vi abitavano erano artisti, nessuno aveva alcuna intenzione di lavorare, nessuno esortava allo studio o al lavoro perché c'era una patria da salvare.

parte: Gombrowicz - verrebbe da dire - non è vissuto in Polonia, in Argentina, o in Francia, ma è vissuto esclusivamente in Gombrowicz[7].

Tra i testi più interessanti del quaderno rientra *Gombrowicz à Buenos Aires* di Zofia Chądzyńska (1971), solo in parte aderente alla versione che si ritroverà poi in *Gombrowicz w Argentynie* curato da Rita Gombrowicz (1991^2). Qui infatti risultano eliminati alcuni passi in cui lo scrittore - confrontandosi con la collega (Chądzyńska debuttò come scrittrice nel 1959) - espone il suo modo di procedere per 'denudamento' all'interno della narrazione, il suo montaggio della trama «al contrario», al fine di ottenere «un quadro veramente astratto»[8] (Chądzyńska, 1971: 188). Per qualche motivo, in *Gombrowicz w Argentynie*, Zofia Chądzyńska (o - più probabilmente - la curatrice della raccolta) ha ritenuto opportuno cancellare tutta la parte in cui Gombrowicz le spiegava le sue manchevolezze di scrittrice. Manca anche, nella versione polacca, la lunga storia del tappeto tarmato che Gombrowicz avrebbe usato come scusa per cercare di estorcere alla scrittrice trecento pesos al mese[9]. Sono rimasti al loro posto invece tanto l'ammirata ricostruzione di una delle 'Ultime cene' che Gombrowicz teneva con i suoi discepoli al Rex o alla Fragata, quanto il divertente (e assai meno irrispettoso) aneddoto sui 'duelli a colpi di smorfie' a cui l'autore di *Ferdydurke* sfidava la scrittrice, e che immancabilmente vinceva per walk over. Il tratto witkiewicziano (e ferdydurkiano) dell'argomento doveva apparire più che evidente a un lettore polacco, ma la scrittrice ne rivelava al contempo il sottotesto tragico. Nella notte del capodanno in cui si era svolto quel memorabile duello di smorfie per la prima volta Zofia Chądzyńska avrebbe visto infatti Gombrowicz «senza maschera, il volto nudo, inerme, spaventoso, tragico» (Chądzyńska, 1991: 164-165)[10].

Ci sarebbero voluti tredici anni prima che in Polonia comparisse una raccolta di testi specificamente incentrata sul tema del Gombrowicz 'argentino': *Tango Gombrowicz* (Kalicki, 1984)[11]. Nelle stesse dichiarazioni di intento del curatore, Rajmund Kalicki, ispanista e traduttore dallo

[7] Non è così chiaro chi sia Mario Oks e perché gli fosse stata affidata la stesura di *Trajectoire de Gombrowicz en Argentine*. Dominique De Roux (Gombrowicz, 1998: 313; 341) in una sua lettera del 24 gennaio 1969 aveva informato Gombrowicz che Mario Oks, «un giovane scrittore argentino di cui tutti mi dicono un gran bene», intendeva scrivere un testo su di lui. Nella risposta, Gombrowicz (Gombrowicz, 1998: 315) aveva affermato di non sapere chi fosse. Jorge Di Paola in seguito avrebbe scritto a Rajmund Kalicki (1978: 94-95) che nessuno aveva idea di chi si trattasse. Nel suo caso specifico, uno sconosciuto gli aveva telefonato registrando due o tre nastri di conversazioni che poi avrebbe trascritto alla lettera. Sicuramente non aveva mai conosciuto Gombrowicz. Per quanto strano possa sembrare, Klementyna Suchanow, biografa di Gombrowicz così attenta all'esperienza argentina dello scrittore, non sembra mai essersi posta il problema dell'identità di Mario Oks, né in *Argentyńskie przygody Gombrowicza* (2005), né in *Gombrowicz. Ja, geniusz* (2018). I curatori della corrispondenza tra Gombrowicz (1998: 313) e Dominique De Roux lo definiscono «un amico di Jorge Luis Borges». Nel 1966 Oks aveva pubblicato a Buenos Aires una raccolta di racconti intitolata *Brújulas para el destiempo*.

[8] Traduzione mia, LB.

[9] A riprova del fatto che sembrerebbe essersi trattato di un intervento redazionale c'è la circostanza che lo stesso testo in polacco - completo dell'episodio del tappeto 'affittato' da Gombrowicz a Zofia Chądzyńska - era già apparso sulla rivista «Twórczość» (1972, n. 4. Kwiecień, pp. 83-96) prima che venisse pubblicato in *Gombrowicz w Argentynie* dove - nota bene - la curatrice informava i lettori che una prima versione della testimonianza era comparsa sul *Cahier Gombrowicz* del 1971. Cfr. R. Gombrowicz, 1991^2: 165.

[10] Le traduzioni dal polacco sono mie, LB.

[11] La raccolta conteneva testi di Jorge Di Paola, Jorge Rubén Vilela, Mariano Betelù, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Gómez già precedentemente pubblicati da Kalicki sulla rivista «Twócrzość» nel 1978, con l'aggiunta di inediti di Virgilio Piñera, Roger Pla, Adulio de Obieta, Alejandro Rússovich, Paulin Frydman, Nestor Tirri, Leopold Allub, Eduardo González Lanuza e di lettere di Juan Carlos Ferreyra a Gombrowicz, di Gombrowicz e Lanuza a Mariano Betelù, mentre il testo di Carlos Mastronardi *Gombrowicz à Buenos Aires* era già comparso sul Cahier de «l'Herne». *Tango Gombrowicz* ha segnato un vero e proprio cambio di paradigma nella ricezione critica della figura dell'autore di *Ferdydurke* in Polonia, percepito per la prima volta come 'argentino' in senso compiuto: già i testi comparsi su «Twócrzość» erano in un numero maggiore di quelli della sezione *Argentine* del quaderno dell'«Herne». Cfr. Kalicki, 1978: 62- 96

spagnolo, autore di traduzioni 'canoniche' di opere di Borges, Sábato, Paz, Garcia Marquez, si sarebbe trattato di un primo passo in direzione di una scoperta 'creativa' e non *stricte* accademica, della vicenda argentina di Witold Gombrowicz. È interessante notare che il titolo sembrerebbe da attribuirsi a Jorge Di Paola e che avrebbe in seguito designato un fortunatissimo adattamento teatrale, basato sul *Diario* e *Trans-Atlantyk* di Gombrowicz, dove alcune trovate sceniche del regista Mikołaj Grabowski, come quella di far interpretare il ruolo dello scrittore a ben quattro attori diversi, sembra in qualche modo legata all'intuizione di un Gombrowicz polifonico contenuta nella raccolta curata da Kalicki[12]. Lo spettacolo - una produzione del Teatr Stary di Cracovia del 2003 - era inizialmente intitolato *Ja - Gombrowicz*, ma il titolo *Tango-Gombrowicz* sarebbe stato molto più aderente a ciò che il regista Grabowski avrebbe potuto trovare nelle pagine della raccolta di Kalicki, ovvero la fascinazione per ciò - ha scritto un recensore (Drewniak, 2003: 5) - che non è nostro (nel senso di 'polacco'): «la raffinatezza della cultura, la maestria dell'erudizione, la libertà sessuale, il culto del cattivo gusto»[13]. In ambito più accademico, due anni dopo sarebbe uscita una monografia di Aniela Kowalska (1986), intitolata *Conrad i Gombrowicz w walce o swoją wybitność* (Conrad e Gombrowicz in lotta per la celebrità) che - seppur non trattando direttamente dell'autore del *Diario* come di uno scrittore argentino - metteva in relazione due tra le maggiori personalità della letteratura mondiale attraverso il prisma generale dell'esperienza dell'emigrazione ma anche quello specificamente polacco delle accuse di diserzione avanzate da un paese costantemente sull'orlo dell'abisso.

Nel 1988 uscì la raccolta *Gombrowicz w Argentynie* curata dalla vedova dello scrittore, Rita Gombrowicz. Era il risultato di due viaggi in Argentina, il primo effettuato nel 1973 per verificare se fosse vero quello che Gombrowicz aveva scritto nel suo diario, ovvero che «oltre oceano il mio ricordo ormai si sta decomponendo, muore»[14] (Gombrowicz 1988: 5), il secondo, a cavallo tra il 1978 e il 1979, per effettuare una serie di interviste con personaggi come Silvina Ocampo, Virgilio Piñera, Adolfo de Obieta, Jorge Di Paola. Se uno dei meriti maggiori della raccolta è quello di aver fatto precedere ogni testimonianza da un brano degli scritti di Gombrowicz, in genere del *Diario*, in modo tale da spiegare al lettore polacco il ruolo svolto nella vita dello scrittore dal testimone in questione, non minore è stato quello di aver ovviato a certe lacune del *Cahier* de *l'Herne* o di *Tango Gombrowicz*, per esempio attraverso la pubblicazione di una estesa intervista con la persona che probabilmente aveva conosciuto meglio Gombrowicz durante il suo soggiorno argentino, Alejandro Rússovich, il coautore della traduzione spagnola di *Ślub*, *El casamiento*. Ed è nel contesto dei rapporti con Rússovich che Rita Gombrowicz ha introdotto nella raccolta il testo di una lettera indirizzata da Martin Buber all'autore di *Ślub*, dove il filosofo esprimeva il suo apprezzamento per il dramma, pur senza impegnarsi a trovargli un editore francese[15].

[12] Il testo di Jorge Di Paola (1984) è per l'appunto intitolato *Tango "Gombrowicz"* e insiste sulla qualità teatrale della traduzione spagnola di *Ferdydurke*: venti anni dopo la nascita, il romanzo torna sul palcoscenico con una nuova scenografia e un attore invecchiato che recita al contempo Józio e Pimko, l'alunno e il professore.

[13] «Grabowski przenosi akcent na fascynację tym, co nie nasze: wyrafinowaniem kultury, maestrią erudycji, swobodą seksualną, kultem złego smaku» (La traduzione dal polacco è mia, LB).

[14] «[...] za oceanem, nawet wspomnienie o mnie ulega rozkładowi, umiera».

[15] Secondo Alejandro Rússovich non sarebbe stato possibile comprendere la filosofia di Gombrowicz senza conoscere Buber e almeno due asserzioni contenute in *Il cammino dell'uomo*: «il fatto fondamentale dell'esistenza umana è l'uomo con l'uomo» e «al di là del mero versante soggettivo, al di qua di quello oggettivo, c'è la sfera dell''interrelazione', o del 'tra', in quello stretto angolo appunto dove l'*Io* e il *Tu* s'incontrano». Cfr. Miklaszewski, 2004: 147.

Sebbene come autore nella Polonia comunista non fosse sottoposto a un interdetto assoluto, Gombrowicz avrebbe potuto esservi pubblicato soltanto dopo il cosiddetto 'disgelo' del 1956. Anche per quanto riguarda *Gombrowicz w Argentynie*, nonostante la prima edizione sia avvenuta in pieno ambito di *glasnost'* gorbaczowiana, nel 1988, per vederne il pieno successo occorrerà aspettare il 1991, l'anno della disintegrazione dell'URSS. Da allora la figura di Gombrowicz in Polonia sarà soggetta a un processo di progressiva canonizzazione, con l'inserimento - ad esempio - nel novero delle letture scolastiche obbligatorie[16]. Da alfiere di una Polonia moderna, capace di trascendere i complessi del passato e gli interdetti del comunismo, a partire dall'ingresso nella Comunità Europea, nel 2004 (significativamente proclamato dalla Dieta polacca 'anno di Gombrowicz'), lo scrittore - in particolar modo quello del periodo argentino - sembrò essere diventato il passaporto per un paese che ambiva a inserirsi stabilmente nel contesto di un'avanguardia culturale non solo europea, ma mondiale. Chi avrebbe potuto infatti svolgere questo ruolo meglio di colui che era stato esistenzialista prima di Sartre e aveva costretto Borges a un imbarazzato silenzio? Corifea di questo Gombrowicz scrittore universale 'in quanto' (e non 'nonostante') argentino è stata Klementyna Suchanow con il libro *Argentyńskie przygody Gombrowicza* del 2005. La studiosa è riuscita a dimostrare l'infondatezza della leggenda di un Gombrowicz disertore dalla Polonia in guerra (un mito provocatoriamente avallato dallo scrittore stesso) dimostrando come il transatlantico «Chrobry» avesse intrapreso la sua rotta di ritorno una settimana prima dello scoppio del conflitto[17]. In realtà, nella visione della studiosa lo sbarco in Argentina per Witold Gombrowicz significa non tanto una rottura con la Polonia, quanto con la letteratura, a favore di una esistenziale 'ubriachezza poetica' che allo scrittore quasi quarantenne avrebbe permesso di condurre un'esistenza da ventenne, di seguire le proprie reali inclinazioni lontano dalla forma (più sociale che nazionale) in cui si trovava inscritto in Polonia. Il ritorno alla letteratura sarebbe avvenuto soltanto nel 1947, con la versione spagnola di *Ferdydurke*, eseguita dal famoso collettivo di traduttori che si riuniva al caffé Rex. La scelta di una lingua nuova - che diventerà anche una nuova lingua (nel senso dei neologismi introdotti dalla traduzione nello spagnolo) - sembra corrispondere alla consapevolezza del fatto che «[s]olo la cultura universale può tenere testa al mondo, mai le culture locali, mai coloro che vivono solo di frammenti di esistenza» (Gombrowicz, 2007a: 57). Sempre in occasione del centesimo anniversario della nascita dello scrittore, nel 2004, usciva un'interessante raccolta di testimonianze sugli anni argentini di Gombrowicz: uno dei meriti del curatore, Krzysztof Miklaszewski, è stato indubbiamente quello di aver affrontato la questione da un punto di vista politico, sia effettuando - con le debite cautele - un paragone tra la dittatura dei colonnelli argentini e il colpo di stato effettuato da Wojciech Jaruzelski nel 1981, sia sollevando (in modo appena accennato) un problema incomprensibilmente trascurato dagli esegeti dell'opera dell'autore del *Diario*, ovvero la completa assenza di qualunque

[16] La questione dell'appartenenza di Gombrowicz al canone delle letture scolastiche obbligatorie in Polonia può essere facilmente interpretata alla luce dei cambiamenti politici: il ministro dell'Istruzione del primo governo di Prawo i sprawiedliwość, il partito populista di destra polacco, Roman Giertych, procedette a fsr rimuovere l'autore di *Trans-Atlantyk* dal novero delle letture scolastiche obbligatorie nel 2007, salvo dover far precipitosamente retromarcia l'anno successivo, a seguito della reazione di tutto il mondo della cultura polacco. Dal 2017 soltanto alcuni frammenti di *Ferdydurke* sono presenti tra le letture scolastiche obbligatorie. Cfr. Ambroziak, 2017.

[17] D'altra parte già in *Gombrowicz w Argentynie* Jeremi Stempowski (1991: 13) aveva informato Rita Gombrowicz che il transatlantico 'Chrobry' aveva ricevuto l'ordine di lasciare il porto di Buenos Aires quattro giorni prima che scoppiasse il conflitto.

accenno alle «condizioni di vita delle colonie di ex SS ed ex soldati della Wehrmacht i cui abitanti - ex criminali che avevano investito in Argentina il proprio patrimonio in caso di sconfitta - avevano significativamente rimpinguato la borsa di Peron» (Miklaszewski, 2004: 15-16)[18]. È una circostanza significativa che nell'anno gombrowicziano una ulteriore sottolineatura del carattere al contempo europeo, argentino, universale dello scrittore abbia avuto conferma grazie alla pubblicazione del libro *La straduzione* dove Laura Pariani (2004) - sulla base del *Diario* - proiettava le vicende della traduzione spagnola di *Ferdydurke* sullo sfondo della propria esperienza biografica a cavallo tra l'Argentina e l'Italia. Non è quindi sicuramente un caso se questo è l'unico titolo della sia pur prolifica scrittrice bustocca tradotto in polacco.

I materiali bio-bibliografici raccolti da Suchanow per la monografia *Argentyńskie przygody Gombrowicza* stanno alla base della successiva e monumentale biografia *Gombrowicz. Ja, geniusz* (Suchanow 2017-18), in due volumi. Per strano che possa sembrare, si tratta della prima biografia di Gombrowicz, e ha suscitato notevoli polemiche in ambito non solo letterario[19]. Suchanow, illustrando nei dettagli una delle esperienze omosessuali dello scrittore, sarebbe ricorsa a un racconto di Virgilio Piñera riportato in *Antes que anochezca* di Reinaldo Arenas, uscito nel 1992. Suchanow però sarebbe ricorsa alla traduzione americana, *Before night falls*, dove compaiono particolari piuttosto drastici assenti nell'originale spagnolo (Suchanow 2018: 92-93). Una certa accentuazione dei dettagli della vita privata sembra essere avvenuta a scapito di una maggior attenzione per la vita intellettuale di Gombrowicz, come dimostra il fatto che la già menzionata lettera di Martin Buber - autore che per Rússovich è fondamentale ai fini della comprensione della filosofia gombrowicziana - viene citata soltanto in nota.

Sul cotè degli studi accademici, una prospettiva decisamente nuova è quella offerta dalla già citata Ewa Kobyłecka-Piwońska (2017) in una monografia intitolata *Spojrzenia z zewnątrz: Witold Gombrowicz w literaturze argentyńskiej*. L'autrice infatti fa proprio l'assioma che Gombrowicz sia un autore argentino, rinunciando a una prospettiva comparatistica transculturale, vedendo cioè lo scrittore come irreversibilmente calato all'interno della cultura di arrivo[20]. Kobyłecka sottolinea come nel caso specifico abbiamo a che fare con un trasferimento di un autore e delle sue opere tra due margini dell'universo letterario, non con il caso più tradizionale del trasferimento dal centro verso la periferia (si pensi alle occorrenze di Keyserling, Ortega de Gasset o Caillois)[21]. D'altra parte, l'aspirazione principale di Gombrowicz è stata quella di entrare a far parte del canone

[18] «[...] warunki życia postesesmańskich i postwehrmachtowskich kolonii, których mieszkańcy, byli zbrodniarze lokujący swój majątek w Argentynie na wypadek przegranej wojny - znacznie nabili kobzę Perona» (La traduzione dal polacco è mia, LB). Forse il maggior merito di *Distancia, Witoldo!* rimane comunque quello di aver dato il dovuto risalto alla testimonianza di Ailcja Giangrande relativa al modo in cui Bruno Schulz riuscì a ottenere che Zofia Nałkowska gli permettesse di pubblicare *Le botteghe color cannella* presso la prestigiosa casa editrice Rój. Cfr. Miklaszewski, 2004: 10-11, 15-16, 101-108.

[19] Si veda ad es. Rojt: 2018. Virgilio Piñera, nominato da Gombrowicz presidente del comitato di traduttori incaricati di rendere in spagnolo *Ferdydurke*, era probabilmente il più deciso assertore della necessità di una vittoria del 'ferdydurkismo' nel continente latino-americano. Cfr. Kalicki, 1984: 64.

[20] Non è detto che una simile impostazione, per quanto comprensibile, sia pienamente condivisibile. Di certo non l'avrebbe condivisa Alejandro Rússovich, convinto che i polacchi siano radicati nella polonità così come gli uomini lo sono nella storia, e che in Gombrowicz questo si riflettesse in determinati gravami tanto cogenti quanto prosastici, come la nostalgia per la cucina polacca. D'altra parte, Rùssovich si diceva anche convinto che per Gombrowicz la 'questione del genio' fosse una questione di *genius loci*, e mentre Shakespeare era il genio di Londra, Schopenhauer quello di Danzica, l'autore di *Ferdydurke* era certo che non sarebbe mai potuto diventare il *genius loci* di Buenos Aires. Cfr. Miklaszewski, 2004: 152, 159.

[21] Indubbiamente interessante da questo punto di vista l'annotazione di Virgilio Piñera relativa all'appoggio offerto alla versione spagnola di *Ferdydurke* dai giovani scrittori latinoamericani riuniti al caffé Rex, uno sostegno che *non* nasceva da indicazioni giunte da Londra o Parigi: «Ha avuto fortuna Gombrowicz - commentava - [...] nell'incontrare dei giovani scrittori che cercavano di sottrarsi alla tutela di Parigi e Londra». Cfr. Virgilio Piñera, 1984 a: 48.

della letteratura mondiale attraverso il raggiungimento del necessario grado di universalizzazione, ovvero di snazionalizzazione. In questo, sembrerebbe essergli d'ostacolo una critica argentina che - a detta della studiosa - non ricercherebbe le idee universali che corrispondono a una serie di chiavi interpretative contemporanee (quali lo strutturalismo, il postmoderno, il post-strutturalismo, la decostruzione) bensì quanto in lui vi sarebbe di più autenticamente argentino[22]. Il quadro sarebbe ulteriormente complicato dalla assoluta disomogeneità dei due margini culturali, di cui uno, quello polacco, avrebbe un carattere autocentrato, profondamente etnico, ossessionato dalla propria identità, chiuso alle influenze esterne, l'altro - quello argentino - grazie alla mancanza di un'identità propria invece può e deve aprirsi al meticciato e all'ibridizzazione[23]. D'altra parte, la studiosa avrebbe potuto prendere in considerazione la circostanza che una possibile analogia tra i due diversi ambiti periferici, nel contesto della letteratura mondiale, potrebbe costituirsi sulla base della certezza/incertezza dell'identità nazionale come risultato di un'esperienza coloniale. Da questo punto di vista, la domanda del critico Aleksander Fiut (2007) se Witold Gombrowicz sia stato il 'primo post colonialista' appare come ben posta e foriera di nuovi sviluppi nel campo dell'indagine accademica. Fiut infatti trova nel *Diario* i segni di una approfondita comprensione da parte di Gombrowicz del fenomeno della dialettica coloniale *mimicry/moquery*. Occorre osservare però come, per ovvi motivi, non siano stati i polacchi i primi a segnalare le occorrenze di una consapevolezza post-coloniale negli scritti di Gombrowicz. Nella sua prefazione alla seconda edizione spagnola di *Ferdydurke*, Ernesto Sábato (1984) collocava Polonia e Spagna ai margini di un Rinascimento da lui identificato come fenomeno borghese incentrato sul culto del razionalismo, allorché la vita sociale e culturale dei due paesi appariva caratterizzata da smisuratezza e irriflessività che tradivano la loro natura di sopravvivenza di una mentalità preborghese. Di conseguenza, Argentina e Polonia avrebbero avvertito il problema della immaturità intellettuale come un segno della propria inferiorità nei confronti dell'Europa e non come una grande opportunità per dare vita a un'opera originale. Ad accomunarle sarebbe stato il senso di inferiorità e al contempo la folle arroganza nei confronti del Vecchio Continente[24].

La nozione di post-coloniale porta con sé concetti come quelli di meticciato e ibridizzazione, sicuramente appropriati nel caso di un autore capace di dare vita a un personaggio come Gonzalo - l'alter ego di Witold in *Tran-Atlantyk* - per l'appunto un meticcio portoghese di madre persiano-turca nato in Libia, posto a cavallo tra diverse identità sociali e sessuali. Nozione di meticciato che può essere tranquillamente estesa ai generi letterari, come ha fatto Teresa Kaczorowska in *Z Gombrowiczem w Buenos Aires* (2011) un ibrido di prosa e versi, diario di viaggio e saggio scientifico, dove le foto svolgono la stessa funzione narrativa del testo.

---

22 Con gli opportuni caveat - «la patria di uno scrittore è la sua lingua» (2017, ebook) - la studiosa ha riproposto l'immagine di Gombrowicz come autore argentino in una interessante antologia di testi redatti da scrittori e critici argentini intitolata per l'appunto *Witold Gombrowicz pisarz argentyński* (Kobyłewska-Piwońska, 2018). Il testo forse più rilevante dell'intera raccolta, *Czy istnieje powieść argentyńska? Borges a Gombrowicz*, di Ricardo Piglia, era già stato pubblicato su «Literatura na świecie», 2010, n. 4.

23 Anche in questo caso, le affermazioni della studiosa sono soggette a controargomentazioni, quali la convinzione espressa da Miklaszewski in una sua conversazione con Juan Carlos Gómez che giovinezza e immaturità siano caratteristiche imprescindibili di Argentina e Polonia: sono i continui cambiamenti a improntare la giovinezza, mentre fallimenti e travisamenti recherebbero il segno dell'immaturità. Cfr. Miklaszewski, 2004: 175.

24 Sábato non sembrava però prendere in considerazione l'eventuale carattere coloniale della vicenda delle spartizioni della Polonia. Dal canto suo, Gombrowicz si definiva «[...] amico dell'Argentina naturale, semplice, terra terra e popolare. Sono in guerra con l'Argentina superiore, l'Argentina strutturata - e strutturata male!». Cfr. Kalicki, 1984: 78-79, Gombrowicz, 2007b: 23.

Conclusioni

Notava correttamente nel 2004 Krzysztof Miklaszewski che «quando la storia polacca si aprì completamente a Gombrowicz, il contesto argentino poté rivelarsi nuovamente essenziale» (Miklaszewski, 2004: 229). In buona sostanza, per tutta la durata del comunismo in Polonia, Gombrowicz era assurto *malgré lui* alla dimensione di simbolo della tradizione libertaria nazionale, ma quando questa tradizione - nella sua variante occidentalista-illuminista-positivista o in quella sarmatico-romantica - aveva potuto tornare a incarnarsi nelle istituzioni dello Stato, la sottolineatura del carattere eccentrico e marginale dello scrittore permetteva di conferirgli una dimensione meno locale, dichiaratamente più universale. In ogni caso, che si trattasse di Argentina o di Polonia, per Gombrowicz l'unica istanza cogente era un reciso rifiuto del 'noi' a favore dell'io:

> Vuoi sapere chi sei? Non porti domande. Agisci. L'azione ti definirà e stabilizzerà. [...] Però devi agire in quanto "io", in quanto individuo, perché solo dei tuoi bisogni, delle tue tendenze e delle tue passioni puoi essere sicuro. È questo l'unico tipo di azione veramente diretto, capace di tirarti fuori dal caos e veramente autocreativo. Il resto non è che recitazione, applicazione di schemi, kitsch, paccottiglia (Gombrowicz 2007b: 19).

Così che, se ci accostiamo a Gombrowicz non come 'noi', ma come 'io', al Gombrowicz polacco, argentino, francese, pre-esistenzialista, strutturalista, post-moderno, post-strutturalista, possiamo aggiungerne uno proto post-coloniale, meticcio, ibrido e transmediale. In attesa della prossima, inevitabile ipostasi del suo (nostro?) 'io'.

Bibliografia

AMBROZIAK, A., 2017. *Bez Schulza, Iwaszkiewicza, Bułhakowa, Gombrowicz we fragmentach. Jest za to smoleński poeta Wencel, Lista lektur minister Zalewskiej*, https://oko.press/bez-schulza-iwaszkiewicz-bulhakowa-gombrowicz-we-fragmentach-smolenski-poeta-wencel-lista-lektur-minister-zalewskiej (08 marzo 2020).

CHĄDZYŃSKA, Z.,1971. "Gombrowicz à Buenos Aires" in K. Jeleński, D. De Roux (a cura di), *Gombrowicz, L'Herne*, Série Slave, pp. 186-198.

---, 1972. "Gombrowicz w Argentynie", *Twórczość*, n. 4. Kwiecień, pp. 83-96.

---, 1991 [1988]. "Zofia Chądzyńska", in R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław-Warszawa, pp. 154-165.

DI PAOLA, J., 1984. "Tango „Gombrowicz"", in R. Kalicki (zebrał, przełożył i wstępem opatrzył), *Tango Gombrowicz*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, pp. 244-259.

DREWNIAK, Ł., 2003. "Wyzwolenie", *Tygodnik Powszechny*, 2003, 3, p. 5.

FIUT, A., 2007. "Gombrowicz était-il le premier post-colonialiste?", in M. Tomaszewski (éd), *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, pp. 127-132.

GOMBROWICZ, R., 1991 [1988]. *Gombrowicz w Argentynie*, Wrocław-Warszawa, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.

GOMBROWICZ, W., 1998. *Walka o sławę*. Korespondencja, część druga: Witold Gombrowicz, Konstany Jeleński, François Bondy, Dominique Le Roux, układ, przedmowy Jerzy Jarzębski, przypisy Teresa Podoska, Małgorzata Nycz, Jerzy Jarzębski, tłumaczenie listów z języka francuskiego Ireneusz Kania, Kraków, Wydawnictwo Literackie.

---, 2007a. *Dziennik 1953-1969*, posłowie J, Franczak, Kraków, Wydawnictwo Literackie. Traduzione italiana: *Diario*, Volume I (1953-1958), introduzione e cura di Francesco M. Cataluccio, traduzione di Vera Verdiani, Feltrinelli, Milano, 2004.

---, 2007b. *Dziennik 1953-1969*, posłowie J, Franczak, Kraków, Wydawnictwo Literackie. Traduzione italiana: *Diario*, Volume II (1959-1969), introduzione e cura di Francesco M. Cataluccio, traduzione di Vera Verdiani, Feltrinelli, Milano, 2008.

JELEŃSKI, K. e DE ROUX, D. (a cura di), 1971. *Gombrowicz. Cahiers de l'Herne*, 14, Série slave.

KACZOROWSKA T., 2011. *Z Gombrowiczem w Buenos Aires*, Warszawa, Wydawnictwo Nowy Swiat.

KALICKI, R. (zebrał i przełożył), 1978. "Gombrowicz we wspomnieniach Argentyńczyków", *Twócrzość*, 1978, 4, pp. 94- 95.

---, (zebrał, przełożył i wstępem opatrzył), 1984. *Tango Gombrowicz*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.

KOBYŁEWSKA-PIWOŃSKA, E., 2017. *Spojrzenia z zewnątrz. Witold Gombrowicz w literaturze argentyńskiej* (1970-2017), Łódż-Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego Universitas (ebook).

---, (red.), 2018. *Witold Gombrowicz pisarz argentyński. Antologia*, Łódż-Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego Universitas.

Kowalska, A., 1986. *Conrad i Gombrowicz w walce o swoją wybitność*, posłowie napisała Maria Janion, Warszawa, PIW.

Miklaszewski, K., 2004. *Distancia, Witoldo! czyli Gombrowicz oczyma argentyńskich przyjaciół*, Warszawa, Wydawnictwo książkowe Twój Styl.

Oks, M., 1971. "Trajectoire de Gombrowicz en Argentine", in K. Jeleński e D. De Roux (a cura di), *Gombrowicz, Cahiers de l'Herne*, 14, Série slave., pp. 160-179.

Pariani, L., 2004. *La straduzione*, Rizzoli, Milano; trad. pol.: Ead., *Gombrowicz i Buenos Aires. Historia pewnego przekładu*, 2006, tłum. Krzysztof Żaboklicki, Kraków, Wydawnictwo Literackie.

Piñera, V., 1984a. "Pierwsze spotkanie", in R. Kalicki (zebrał, przełożył i wstępem opatrzył), *Tango Gombrowicz*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, pp. 41-48.

---, 1984b. "Gombrowicz o sobie", in R. Kalicki (zebrał, przełożył i wstępem opatrzył), *Tango Gombrowicz*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, pp. 50-64.

Rojt, E., 2018. *Klementyna Suchanow obsmarowuje Witolda Gombrowicza, lub gejowskie ploteczki*, http://kompromitacje.blogspot.com/2018/10/suchanow-obsmarowuje-gombrowicza.html (27 febbraio 2020).

Sábato E., 1984. "Wstęp *do* Ferdydurke", in R. Kalicki (zebrał, przełożył i wstępem opatrzył), *Tango Gombrowicz*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, pp. 72-79.

Stempowski J., 1991. "Jeremi Stempowski", in R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław-Warszawa, 1991 [1988], pp. 12-15.

Suchanow K., 2005. *Argentyńskie przygody Gombrowicza*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.

---, 2018. *Gombrowicz. Ja, geniusz*, Tom 2, Sękowa, Wydawnictwo Czarne.

ALESSANDRA GHEZZANI
Università di Pisa

Simulacro e banalizzazione della cultura: la presenza di Witold Gombrowicz nei racconti dell'esilio di Virgilio Piñera

Affrontare un discorso critico su Witold Gombrowicz e Virgilio Piñera vuol dire occuparsi, anche marginalmente, di *Ferdyurke*, il capolavoro dello scrittore polacco che essi tradussero in spagnolo col contributo di una decina di artisti ispano-americani, e che venne pubblicato nel 1947 dalla casa editrice argentina Argos. Il fatto non desta particolare stupore, considerato che si trattò di uno dei primi esperimenti di traduzione collettiva, il cui esito fu molto discusso in Argentina.[1] L'assidua frequentazione tra i due scrittori, come è noto, fu motivata soprattutto dalla volontà di portare a compimento il progetto, la cui direzione Gombrowicz affidò a Piñera, confidando nella sua capacità lavorativa e nelle sue doti di scrittore. Non entrerò nel merito di questa provocatoria operazione, sulla quale si è scritto molto e in modo autorevole. Mi limiterò, invece, a considerarla per il forte impatto che l'esperienza ebbe sugli sviluppi successivi dell'opera dello scrittore cubano. Oltre a condividere con Gombrowicz una posizione di marginalità rispetto alla comunità intellettuale bonaerense dell'epoca, e a farlo da esiliato e promotore di una letteratura in aperta polemica con i salotti bonaerensi, credo si possa affermare che tra le fila di quei «bastardos filiátricos»[2] (Gasparini, 2006: 50), che in Argentina accolsero la lezione del polacco con particolare entusiasmo, Virgilio Piñera è quello esteticamente più prossimo a Gombrowicz, e quello che in modo più palese ne rimase influenzato.

Quanto detto emerge dai libelli polemici, gli articoli e i saggi scritti tra il '46 e il '47, nei quali entrambi si esprimono in favore di una idea di mondo, una *Weltanschauung* affine, in aperta polemica con le tendenze estetizzanti dell'epoca.[3] Alla questione ha dedicato alcune importanti riflessioni Gasparini, al quale, peraltro, si deve uno tra i primi commenti critici sulle affinità tra il noto capolavoro del polacco e *La carne de René*, il primo romanzo di Piñera pub-

[1] Ernesto Sábato fu tra i più duri recensori del libro, di cui criticò la qualità della traduzione.

[2] «Bastardi filiatrici».

[3] Nel 1947, Piñera invia ad *Orígenes* i due saggi *El país del arte* e *Notas sobre la literatura argentina de hoy*, nei quali critica l'atteggiamento estetizzante proprio della generazione contemporanea di argentini, mostrando di allinearsi con la posizione che Gombrowicz espresse in modo molto deciso durante la conferenza che tenne nel 1946 presso la libreria Fray Mocho di Buenos Aires, poi trascritta e pubblicata col titolo *Contra los poetas*.

blicato nel 1952.[4] Il suo saggio si concentra primariamente sul fatto che entrambi parodiano il romanzo di formazione, offrendo numerosi stimoli al riguardo. L'analisi può, tuttavia, essere estesa allo studio di alcuni temi e motivi, faccio riferimento in particolare alla frammentazione dell'io e al doppio, quest'ultimo presente anche nelle declinazioni di simulacro e *alias*, la cui trattazione è tale da conferire al corpo descritto nella sua cruda e talora ripugnante materialità un ruolo di primo piano. Una riflessione in proposito, già parzialmente elaborata in un saggio di imminente pubblicazione,[5] non è che una prima tappa di un'indagine volta a mostrare quanto in merito alla trattazione di questi temi, la traduzione di *Ferdydurke* e, quindi, il rapporto con Gombrowicz, segni un prima e un dopo nella narrativa di Virgilio Piñera, come mostrano *La carne di René* e alcuni racconti scritti dopo il 1946, sui quali ci soffermeremo.

Identità duale e multipla nel racconto del corpo

Sin dai primi esperimenti narrativi, Piñera rappresenta l'identità come duale, multipla, frammentata o abitata, spesso riducendo l'uomo alla sua mera corporalità o a una parte del suo corpo, e i rapporti tra gli uomini a scambi fisici. Gombrowicz, a sua volta, in ogni suo romanzo presenta il narratore e il suo doppio, e rappresenta l'individuo sottoposto a processi di frammentazione, smembramento o riduzione in parti del suo corpo. Inoltre, come afferma Mandolessi, i suoi personaggi «se tocan, se arañan, se acarician, se golpean, se muerden, se señalan con el dedo, se introducen en el espacio del otro, o gesticulan de manera agresiva, como modo de expresar lo que sienten o piensan de los otros, incluso sus propias características personales»[6] (2008: 201).

Nel caso dell'opera dello scrittore cubano, di tale modalità di racconto, a detta del critico Garrandés, vanno rintracciate le radici nei testi di un numero consistente di scrittori che trattano il tema dell'alienazione. Osserva lo studioso che Piñera si inserisce in una specifica tradizione nazionale, facendo uso dell'allegoria, ovvero trasformando i processi nevrotici in atti concreti (Garrandés, 1993: 43). Il contesto nel quale avvengono gli smembramenti, gli scambi e le fusioni tra i corpi presuppone un ribaltamento di quanto comunemente e socialmente accettato, pertanto, l'esplorazione dell'identità si compie nel terreno dell'assurdo. Ma se nel cubano, il fatto che gli uomini siano privi di sentimenti e ridotti ad ammassi di carne è una risposta alla fame e alla marginalizzazione sociale e sessuale subite nella Cuba delle repressioni sociali, in Gombrowicz la trattazione degli stessi temi comporta una critica dell'ipocrisia e della decadenza dell'aristocrazia polacca d'inizio secolo. Brutalizzare la cultura e riconoscere nell'immaturità dell'individuo una carica vitale, contrapponendola alla maturità intesa come forma che imprigiona l'uomo sono, per Gombrowicz, due azioni culturali da intraprendere come antidoto al pensiero astratto. Per entrambi l'identità che si fa sempre più multipla e in-

[4] La pubblicazione del libro nel 1952 segue di tre anni la sua stesura (Arrufat, 2002), conclusasi nel 1949, solo due anni dopo la traduzione di *Ferdydurke*.

[5] Si tratta di *Witold Gombrowicz, Virgilio Piñera y los "niños terribles" de América contra la idolatría de la grandeza estética*, contributo presentato in occasione del secondo congresso internazionale dedicato a Gombrowicz, tenutosi a Buenos Aires nell'agosto del 2019.

[6] «Si toccano, si graffiano, si accarezzano, si colpiscono, si mordono, si indicano col dito, si introducono nello spazio dell'altro o gesticolano in modo aggressivo per esprimere ciò che sentono o pensano degli altri, perfino delle loro caratteristiche personali».

forme rispetto a quella che partecipa al gioco sociale costituisce una possibilità di autenticità, di avvicinamento all'uomo.

Al centro dei due immaginari campeggiano soggettività anomale rispetto ai contesti assurdi, castranti, repressivi, ipocriti in cui operano. Gombrowicz con irriverenza rintraccia nel sordido del reale, gli elementi su cui basare il proprio racconto di realtà. Si tratta di quel «mondo di fogne e di scoli [...] la regione di contenuti subculturali e imperfetti [...] l'immane cloaca di cultura [...] la sfera vilipesa e disonorevole» in cui, come afferma l'amico scrittore Schulz, Gombrowicz ha mostrato «che prolifica una vita rigogliosa ed esuberante, che la vita si svolge benissimo senza alte ratificazioni, che sotto la centupla pressione dell'abominio e della vergogna essa alligna meglio che non alle altitudini della sublimazione» (1994: 116). Stessa volontà di scuotere l'intelletto, accogliendo nelle maglie del racconto abiezione e crudeltà, anima lo scrittore cubano, più orientato a sperimentare nel campo dell'assurdo, del *non sense* come racconto alternativo di realtà. In entrambi i casi, è centrale la questione dell'alterità doppia o multipla, alternativa alla maschera sociale e culturale, alla *facha* che imprigiona l'uomo e lo trasforma in cosa. «La máscara», diceva Piñera secondo quanto riferito da Abilio Estévez nel numero di *Encuentro de la cultura cubana* a lui dedicato «transforma al hombre en *cosa* y como *cosa* no puede expresarse genuinamente»[7]. E continua: «Como le horrorizaba el *larvatus prodeo*, como le horrorizaba el autómata que, cuando habla, aun sin darse cuenta, no hace más que mentir, concedió a la literatura el papel principal en el proceso del desenmascaramiento. Todo buen libro, trató de decir, debe mostrarnos al otro que somos bajo nuestra máscara diaria»[8] (Estévez, 1999: 23).

Doppi, *alias*, simulacri popolano le opere di Piñera quali strumenti del processo di smascheramento, con cui la letteratura dovrebbe restituire all'uomo la parte più vera di sé. Tanto in Gombrowicz quanto in Piñera, il tema del doppio, in molti casi collegato al motivo dello smembramento delle parti, si fa strumento di demolizione e rimodellamento della realtà. Ad esso Gabriela Ibieta ha dedicato il saggio *Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera* (1990), nel quale la critica prende in considerazione i racconti scritti tra il 1944 e il 1967. Ibieta individua un prima, dominato dal desiderio d'indagare l'identità in relazione al corpo e un dopo, contrassegnato dall'esigenza di interrogarsi sul rapporto dell'individuo con la morte e l'immortalità. La produzione ascrivibile alla prima tappa sarebbe quella composta dai racconti degli anni Quaranta e da *La carne de René*, mentre la seconda includerebbe la narrativa scritta dopo il 1952, data di pubblicazione del romanzo. Il fatto che *La carne de René* segni un cambio decisivo nella produzione dello scrittore, e che tale mutamento riguardi i diversi modi di trattazione del tema del doppio, mi pare più che centrato. Ibieta osserva l'esistenza del doppio esplicito nel romanzo (la creazione di veri e propri *alias*) che, invece, la produzione antecedente non contempla, prediligendo quella del doppio implicito, nelle diverse forme della distorsione, della frammentazione o del doppio onirico (1990: 975). Affida così a *La carne de René* un ruolo, per così dire, di spartiacque tra due fasi distinte, centrando un aspetto importante della traiettoria artistica dello scrittore; alla studiosa, tuttavia, si potrebbe forse obiettare il fatto che il romanzo è il frutto già maturo di un cambiamento visibile in alcuni racconti scritti tra il 1946 e il 1947.

[7] «La maschera [...] trasforma l'uomo in *cosa* e in quanto *cosa* egli non si può esprimersi in modo genuino».

[8] «Dal momento che aveva terrore del *larvatus prodeo*, così come dell'automa, che quando parla mente e basta, affidò alla letteratura il compito più importante nel processo di smascheramento. Cercò di dire che ogni buon libro deve mostrare cosa c'è sotto la maschera che ognuno di noi quotidianamente indossa».

Nella produzione degli anni Quaranta, il tema della frammentazione identitaria, connesso all'espediente narrativo dello smembramento delle parti del corpo, è molto presente come si evince dai racconti *La caída*, *Las partes*, *La cara*, *El caso Acteón*, datati tutti 1944, poi raccolti in *Cuentos fríos* ([1956] Piñera, 1999: 35-145). L'altro da sé o l'altra parte di sé del personaggio, che spesso coincide col narratore, è il vicino di casa, il compagno di escursione, il persecutore, lo sconosciuto, il visitatore, con cui, in luoghi quali la montagna, il parco, le strade della città, generici teatri del quotidiano, avviene lo scambio, il contatto, l'incontro, lo scontro; non si tratta di un'esplicita manifestazione del doppio, come opportunamente faceva notare Ibieta, ma di una sua rappresentazione metaforica, di un tipo di doppio oggettivo esterno e indiretto, se vogliamo attenerci alla classificazione proposta da Pierre Jourde e Paolo Tortonese (1996).

I due alpinisti di *La caída* precipitano rovinosamente dalla montagna e si ritrovano faccia a faccia come fossero un corpo unico, di cui reciprocamente intendono salvare due sole parti, la barba e gli occhi: l'una futile, l'altra indispensabile. Nella parte incipitale del testo, seguendo uno schema che si ripropone in buona parte dei racconti di questo primo periodo, il narratore descrive una scena realistica, in questo caso si tratta della tragica circostanza per cui un banale incidente provoca la caduta della coppia, e poi, all'improvviso, lo scenario cambia e le circostanze si fanno assurde. Il dubbio circa il fatto che il narratore possa essersi miracolosamente salvato e che, quindi, per questo, possa raccontare, è presto sciolto allorché il testo diviene una cronaca lucida di un evento assurdo, la cui straordinarietà è determinata non tanto dall'evento in sé, il lento smembrarsi dei corpi in caduta, ma dal fatto che esso è descritto da uno dei protagonisti, con straordinaria freddezza, come se si trattasse di un evento ordinario e banale: «Como mi única preocupación era no perder los ojos, puse todo mi empeño en preservarlos de los terribles efectos de la caída. En cuanto a mi compañero, su única angustia era que su hermosa barba, de un gris admirable de vitral gótico, no llegase a la llanura ni siquiera ligeramente impolvada»[9] (Piñera, 1999: 35-36). Proprio in questo dar luogo a situazioni regolate da leggi fuori dall'ordinario, di cui si descrivono i processi e le caratteristiche con il distacco di un razionale e rigoroso osservatore esterno, si radica la cifra del discorso di Piñera. Il tragico incidente trasforma i due alpinisti in una sola entità sottoposta a un processo di smembramento delle parti, il cui esito consiste nella riduzione dei due corpi a due soli elementi, la cui conservazione ha costituito per tutto il racconto, la sola vera preoccupazione:

> Aproximadamente a unos diez pies de la llanura la pértiga abandonada de un labrador enganchó graciosamente las manos de mi compañero, pero yo, viendo a mis ojos huérfanos de todo amparo, debo confesar que para eterna, memorable vergüenza mía, retiré mis manos de su hermosa barba gris a fin de protegerlos de todo impacto. No pude cubrirlos, pues otra pértiga colocada en sentido contrario a la ya mencionada enganchó igualmente mis dos manos, razón por la cual quedamos por primera vez alejados uno del otro en todo el descenso.[10] (36)

[9] «Siccome la mia unica preoccupazione era non perdere gli occhi, misi tutto il mio impegno nel cercare di preservarli dagli effetti nefandi della caduta. In merito al mio compagno, la sua unica preoccupazione era che la sua bella barba, di un invidiabile grigio vetrata gotica, giungesse in piano senza neppure essere leggermente impolverata».

[10] «A circa dieci piedi da terra, l'asta lasciata da un lavoratore agganciò garbatamente le mani del mio compagno ma io, vedendo che i miei occhi restavano orfani di qualsiasi protezione, devo confessare con mia eterna e memorabile vergogna, che

In *Las partes*, la coppia è costituita dal narratore e dal vicino di casa, separati da un lungo corridoio. Le fugaci apparizioni del vicino non consentono al narratore di svelare il segreto che si cela dietro alle strane piegature del suo mantello, arricciato in alcuni punti, in altri ripiegato come se sotto di esso ci fosse il vuoto. Alla settima rapida uscita senza successo, ancora desideroso di svelare il segreto, il narratore entra in casa del dirimpettaio e assiste a una scena che ricorda una crocifissione, immagine che sarà poi riprodotta anche in *La carne de René*: «Clavadas con enormes pernos a la pared se veían las siguientes partes de un cuerpo humano: dos brazos (derecho y izquierdo), dos piernas (derecha y izquierda), la región sacroxígea, la región torácica, todo imitando graciosamente a un hombre que está de pie como aguardando una noticia»[11] (45). Su richiesta del vicino, senza stupirsi, anzi, al contrario, ben contento di assecondarlo, il narratore fissa la sua testa al muro con un grosso perno e poi, soddisfatto, si appropria del mantello ed esce 'come un re' dalla stessa porta da cui è entrato. Anche in questo caso lo smembramento delle parti ha il potere di riplasmare l'identità passando prima dalla sua decostruzione. Il passaggio, in questo caso, è simboleggiato dal mantello, che copre il corpo intero del narratore, finalmente liberato dall'altra parte di sé, smembrata e metaforizzata dal vicino. «El fenómeno de la mutilación» afferma Garrandés, «está íntimamente ligado a la independencia que adquiere el individuo, ya sea por la vía de una renuncia activa de las imposiciones, ya por el camino de la soledad como castigo inesperado»[12] (1993: 39).

Un altro caso è quello del racconto *El caso de Acteón*, una versione del mito di Atteone, divorato dai cani per volere di Artemide dopo che lui la sorprende intenta a bagnarsi con le compagne nel fiume[13]. Il narratore discute con «el señor del sombrero amarillo» (Piñera, 1999: 42) l'ipotesi in cui i cani scovino Atteone e che lui, invece di fuggire, si riempia di allegria. Atteone può scappare e i cani desiderano con ardore che lui lo faccia ma, al contempo, sanno che, se lo faranno a pezzi, avrà lui la meglio e loro vivranno una condizione di inferiorità. 'Il signore dal cappello giallo' rassicura il narratore, dicendogli che questo non avverrà perché, a loro volta, i cani saranno divorati da Atteone. La catena degli eventi, così com'è illustrata, non ha soluzione di continuità e persecutore e perseguitato sono posti sullo stesso piano, come a dire che l'uno è anche l'altro, e lo smembramento delle parti una duplicazione o moltiplicazione di sé liberatoria e salvifica, non un annientamento. Se non fosse improbabile e, soprattutto, anacronistico, direi che nello scriverlo Piñera aveva in mente il sintetista Filifor e il suo *alter ego* analista di *Ferdydurke*, che si riconcorrono senza criterio perché l'orgoglio impedisce all'uno e all'altro di ammettere che sono perseguitati, e che sono al centro di una scena di smembramenti.

---

tolsi le mani dalla sua bella barba per proteggerli da qualunque tipo di impatto. Non potei coprirli perché un'altra asta posta nella direzione opposta a quella menzionata, agganciò le mie due mani, ragione per la quale per la prima volta restammo distanti l'uno dall'altro».

[11] «Inchiodate con perni enormi alla parete, si vedevano le seguenti parti di un corpo umano: due braccia (destro e sinistro), due gambe (destra e sinistra), la regione sacrale, quella toracica, il tutto imitando in modo accennato un uomo in piedi come fosse in attesa di notizie».

[12] «Il fenomeno della mutilazione […] è intimamente legato all'indipendenza dell'individuo, sia essa raggiunta attraverso la rinuncia attiva delle imposizioni o attraverso la strada della solitudine come castigo inaspettato».

[13] Mi pare importante sottolineare il fatto che Gombrowicz cambiò numerose volte idea circa il titolo da assegnare al suo famoso romanzo *Pornografia* quando iniziò a scriverlo nel 1956, data di pubblicazione di *Cuentos fríos* di Virgilio Piñera. Tra questi c'è Atteone, nel quale lo scrittore polacco vide una sorta di precursore mitologico del narciso guardone ma anche un esempio di quanto possa la realtà essere ingannevole. «Di che colpa si era macchiato Atteone?» si domanda Franco Cataluccio nella postfazione all'edizione italiana del Saggiatore «Era andato oltre la superficie delle cose. Aveva avuto accesso a un genere di visione proibita ai mortali: aveva penetrato l'essenza senza ombre della natura. Se non fosse stato sbranato dai suoi cani come un cervo, avrebbe potuto raccontare di aver visto, attraverso la nudità di Artemide-Diana, la *vera* realtà» (Cataluccio, 2018).

Il racconto ripropone, seppure in modo inverso a quanto avviene in *La caída*, il motivo della fusione dei corpi affiancato a quello della frammentazione, intesa come rimescolamento. Il dialogo tra i due, si svolge mentre il narratore fruga nel corpo dell'interlocutore fino a fondersi con lui: «(hubiera sido imposible distinguir entre una y otra voz: mi voz correspondía a su acción; su acción a mi voz) sucedía que nos hacíamos una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término»[14] (Piñera, 1999: 43). L'annullamento dell'alterità (si pensi al mantello di *Las partes*) o l'uniformarsi dell'io all'altro, come in questo caso, costituiscono possibilità nuove. *El caso de Acteón* costituisce, pertanto, un ulteriore esempio di frammentazione identitaria rappresentata mediante quella corporea, che non esaurisce quelli presenti nei racconti scritti prima del 1946, anno in cui Piñera si trasferisce in Argentina, dove resterà fino al dicembre del 1947 come borsista della Comisión de Cultura. Giunge a Buenos Aires lo stesso giorno in cui Domingo Perón viene eletto presidente e, a pochi giorni dal suo arrivo, inizia a frequentare Witold Gombrowicz e scrive il racconto *El Muñeco* (1946), che presenta a un concorso letterario promosso da *Sur* lo stesso anno ma che uscirà postumo, dal momento che, è opinione diffusa tra i critici ritenere che il racconto costituisca un'allegoria del peronismo.

Entro i confini di un'estetica perfettamente riconoscibile, contrassegnata da elementi che dalla produzione narrativa dei primi anni Quaranta in poi si distingueranno come marche indelebili della sua narrazione, con l'arrivo in Argentina, come ben esemplificato dal racconto appena citato, il tema del doppio accoglie nuove sfumature di senso a partire dall'idea di artefatto, nella sua accezione di prodotto di una realtà adulterata, artificiosa, distorta. La rappresentazione del conflitto tra integrità identitaria, intesa come autenticità, e la società circostante, in questa fase si accompagna a una presa di posizione dell'autore nei riguardi della crisi della rappresentazione, basata su un'idea di realtà che si dissolve in una vasta rete di simulacri, definita iperrealtà dal filosofo francese Baudrillard. Nell'epoca della simulazione, la realtà è ciò che può essere copiato e, nel moltiplicarsi senza fine delle sue porzioni, poco a poco diviene il simulacro di sé stessa. La bambola di gomma di *El Muñeco*, il cui scopo è salvare il Presidente dal diventare una marionetta, nonché il doppio in carne ed ossa di *La carne di René*, ultima tappa di una serie di *alias* concepiti per scopi pedagogici, o meglio, vessatori, secondo un principio di crescente aderenza alla realtà (dal dipinto, alla scultura, alla riproduzione fedele), comportano la lenta dissoluzione dell'originale. Nel romanzo di Piñera, il processo si concretizza nella riproduzione di doppi sempre più vicini al modello, fino alla materializzazione di un *alter ego* umano che prosciuga la personalità dell'individuo, che lo rende schiavo. L'azione di modellare il volto in un'espressione fissa che priva l'individuo di qualsiasi barlume di autenticità ricorda molto gli insegnamenti di Pimko, il vecchio professore che cattura Pepe e lo costringe a una regressione infantile. Anche in *Ferdydurke*, tutto ciò è perseguito mediante la ripetizione, che è il principio motore di una teoria della dinamica sociale secondo la quale il volto come sinonimo di maschera sociale occupa un ruolo sostanziale (Gasparini, 2002: 293).

El Muñeco, di qualche anno antecedente al romanzo, è già un esempio di rappresentazione del doppio esplicito come feticcio e simulacro ed esso è trattato in un racconto che si interroga

[14] «(sarebbe stato impossibile distinguere tra l'una e l'altra voce: la mia voce corrispondeva alla sua azione; la sua azione alla mia voce) capitava che diventassimo una massa unica, un solo promontorio, un unico innalzamento, una sola catena senza fine».

sul rapporto tra il potere e la rappresentazione della realtà:

> Una aclaración antes de comenzar: soy tan solo un inventor de artefactos mecánicos. Si me decido a escribir es precisamente porque no he podido idear el artefacto que expresase los horribles hechos que paso en seguida a exponer. Si la literatura logra transmitirlos, pensaré que también ella es artefacto.[15] (Piñera, 1999: 540)

La finzione è il rimedio all'impossibilità di creare un artefatto materiale in grado di rappresentare l'atrocità dei fatti da raccontare ma, nell'ipotesi in cui riesca nell'intento, non può che risultare un feticcio anch'essa, il che equivale a dire che la realtà non è rappresentabile se non mediante una sua falsificazione, una sua posticcia adulterazione. La scena ritrae il narratore seduto nella sala di un cinema, interrotto da una notizia trasmessa dalla radio nazionale: è l'arrivo trionfale del Presidente del governo, al quale viene donata una sciabola incastonata di rubini. L'omaggio è offerto dall'elegante e mondano conte polacco Wibroktzky che, come è già stato fatto notare (Juan-Navarro, 2012: 157), è un più che plausibile richiamo a Gombrowicz, il quale, non solo era mondano ed elegante ma si faceva anche chiamare 'il conte', millantando origini nobili del tutto inventate. Allusioni più o meno esplicite ai populismi e ai rituali di manipolazione mediatica dell'informazione costituiscono la cornice di questa storia in cui il narratore, colto da un sentimento di pena e di preoccupazione nei riguardi del Presidente, si mette in testa di salvarlo dall'ingranaggio delle apparizioni pubbliche. Forte della convinzione che ciò lo avrebbe indebolito fino ad annientarlo, ricorre all'idea del simulacro, alla creazione di una copia in gomma del Presidente e spiega le ragioni di tale scelta in una sorta di decalogo che è una giocosa digressione sulla necessità di trovare un'alternativa al «semplice doppio, al classico *alter ego*» (Piñera, 1999: 542). Il doppio, del resto, afferma Piñera, dovrebbe riunire tutte le caratteristiche fisiche e psichiche dell'originale ma è assai difficile che riesca nell'intento; inoltre, continua, essendo un essere umano come il Presidente, può decidere di prendere il suo posto o può credersi lui il modello, può ammalarsi, può scadere nel ridicolo, può non riuscire a seguire i cambiamenti fisici dell'originale; in buona sostanza, una riproduzione in carne ed ossa può, in quanto tale, fallire o sfuggire al controllo. La soluzione, dunque, è creare una copia in grado di prevenire tutti questi rischi: una bambola di gomma.

Il narratore, deciso a esporre il progetto al diretto interessato, si getta sotto la macchina presidenziale per essere ascoltato ma l'impresa non riesce. Decide allora di affiliarsi al partito. Tra le file degli adepti, riesce ad incontrare il Presidente e ad avere con lui un dialogo a smorfie. Quando finalmente i due riescono a parlare, il narratore mette in guardia il Presidente dal processo di '*muñequización*' cui lo vede sottoposto. «No cabe duda», asserisce, «ciertas regiones de su cara muestran la pigmentación característica de los muñecos»[16] (Piñera, 1999: 557). Colpiti da un virus che infetta l'intera popolazione, i cittadini si trasformano in marionette, '*contraen el muñeco*'[17]. Per contrastare il processo e salvare almeno il Presidente da questo tragico destino,

[15] «Un chiarimento prima di cominciare: sono solo un creatore di artefatti meccanici. Se ho deciso di scrivere è proprio perché non ho potuto inventare l'artefatto in grado di rappresentare gli orribili fatti che sto per esporre. Se la letteratura è in grado di trasmetterli, penserò che anch'essa è un artefatto».

[16] «Non c'è dubbio […] certe regioni del suo volto hanno la pigmentazione delle bambole».

[17] «Contraggono la bambola».

il protagonista decide di creare una copia, un artefatto, in grado di rimpiazzare un simulacro per un altro, perché, di fatto, il Presidente è descritto come una marionetta, affetto da un male sociale. L'obiettivo è «sacar el muñeco con el muñeco»[18] (559).

Se la società moderna si basa sulla produzione e il consumo dei beni materiali, afferma Baudrillard, quella postmoderna è regolata dai modelli e dagli scambi simbolici tra i segni:

> No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias.[19] (Baudrillard, 1978: 7)

La realtà è un simulacro di sé stessa. Differentemente dal distorcere il modello simulandolo, nell'epoca della simulazione, il reale stesso è ridefinito nei termini di ciò che può essere ripetuto all'infinito. «Mi muñeco no era una imitación, sino una analogía, ver al muñeco equivalía a ver el Presidente; el Presidente no podría hacerlo mejor ni peor que el muñeco. Sustituir un muñeco por otro—¡he ahí la cosa!»[20] (Piñera, 1999: 564). Il Presidente, come la realtà, è un artefatto creato a partire dall'immagine che si ha di esso. Il tentativo di risolvere il problema della malattia '*el muñeco*' con la creazione di un '*muñeco*', si rivela, come prevedibile, del tutto fallimentare: l'obiettivo era conservare l'essenza del Presidente ma essa, invece, finisce per dissolversi nel proliferare dei simulacri svuotati di senso e di potere.

Banalizzazione della cultura e trivializzazione della realtà

L'altro polo della riflessione riguarda la banalizzazione della cultura, uno dei grandi temi di Witold Gombrowicz, trattato da Piñera in alcuni racconti scritti dopo il 1946. Si tratta, in particolare, di *Concilio y discurso*, *La risa*, *Vea y oiga* e *Lo toma o lo deja*, originariamente concepiti come parti di un romanzo mai concluso, che si sarebbe dovuto intitolare *El banalizador*, poi riuniti in *Muecas para escribientes* (1987). Il titolo, nonché le specifiche caratteristiche dei testi che avrebbero dovuto farne parte, consentono di affermare che il romanzo è stato con ogni probabilità concepito sulle orme dello scrittore polacco. Se non fosse troppo azzardato, ne suggerirei la lettura proprio in chiave di giocoso esperimento in stile gombrowicziano.

Tematicamente lo dimostra l'evidenza data al tema della banalizzazione della cultura ma anche il fatto che, per la prima volta nella narrativa dello scrittore cubano, faccia la sua apparizione il concetto d'infantilizzazione. Il binomio infantilismo-adultità, come è noto, è il grande tema di Gombrowicz, insieme a quello della Forma. Esso assume molteplici sfumature di senso, è polisemico ed è trattato in relazione a quello della cultura, al modo in cui essa partecipa

[18] «Estirpare la bambola con la bambola».

[19] «Non si tratta più né di imitazione né di ripetizione, e neppure di parodia, ma di una sostituzione del reale coi simboli del reale, ovvero di un'operazione di dissuasione di ogni processo reale compiuto dal suo doppio operativo, macchina di indole riproduttiva, programmatica, impeccabile, che offre tutti i simboli del reale e, in cortocircuito, tutte le sue peripezie».

[20] «La mia bambola non era una imitazione, ma un'analogia, vedere la bambola significava vedere il Presidente; il Presidente non poteva farlo né meglio né peggio della bambola. Sostituire una bambola con un'altra– quello è il punto».

del gioco sociale che svuota l'individuo di vitalità e personalità:

> El supremo anhelo de *Ferdydurke* es encontrar la forma para la inmadurez. Pero esto es imposible. Podemos en forma madura expresar la inmadurez ajena, podemos, por ejemplo, describirla artística o científicamente, pero con eso no logramos nada, porque así no expresamos nuestra propia inmadurez, sino que –de modo maduro– describimos la inmadurez ajena. Aun si nos pusiéramos a analizar y confesar nuestra propia insuficiencia cultural siempre lo haríamos desde el punto de vista de la cultura y en forma madura […] si todos vamos a seguir con esa mascarada obligatoria e inevitable, la cultura irá convirtiéndose en un juego cada vez más mecánico y fragmentario, y por fin perdería todo contacto con nosotros mismos.[21] (Gombrowicz, 2014: 18-19)

La consolazione a tale deriva della società va ricercata nell'abiezione, nella trivializzazione della realtà, nella sottocultura, in quella sfera di contenuti immaturi, nella quale, come afferma Schulz, Gombrowicz vedeva il modello, il prototipo, la chiave per comprendere la cultura (Schulz, 1994: 116).

Nel 1947, Piñera scrive *La risa*. L'esordio del racconto è un monologo nel quale il narratore esprime il timore che nutre nei riguardi della risata senza senso che lo invade e lo abita fisicamente:

> De pronto, la risa atrapa al oído. El resto del cuerpo prosigue en su profundidad luminosa, pero el oído no; a tal punto, que mis orejas empiezan a moverse como orejas de burro. Algo extraño ocurre cuando las orejas se mueven. Mi cuerpo empieza a temblar. Y lo peor de todo es que no puede reír. Para que el cuerpo sea dominado por la risa, es preciso que algo se ofrezca como su causante –o instrumento–, y allí, en mi estudio, está la risa, pero no su causa.[22] (Piñera, 1999: 425)

Mi pare che nel riso incondizionato si possa vedere simboleggiato l'anelito di vitalità sopito, schiacciato sotto il peso della serietà e della cultura sterile. Tutto il racconto è giocato su questo binomio cultura, serietà (forma) e incultura, vitalità (autenticità). Il marinaio, sorta di *alter ego* implicito del narratore, che improvvisamente gli prende il braccio e lo costringe a camminare al suo fianco, si contrappone alla schiera di accademici e professori, il primo quintessenza del vitalismo e della concretezza, i secondi sommi esempi di astrazione dalla realtà e della

[21] «La suprema aspirazione di *Ferdydurke* è quella di trovare la forma per arrivare all'immaturità. Ma questo è impossibile. Possiamo, in forma matura, esprimere l'immaturità altrui: possiamo, per esempio, descriverla artisticamente e scientificamente. Ma con questo non otteniamo nulla, poiché così non esprimiamo la nostra immaturità, ma –in modo maturo– descriviamo l'immaturità altrui. Anche se ci mettessimo ad analizzare e a confessare la nostra propria insufficienza culturale, lo faremmo sempre dal punto di vista della cultura e in forma matura […] Se tutti continuano a vivere come in una mascherata obbligatoria e inevitabile, la cultura si tramuterà in un gioco mano mano più meccanico e frammentario e alla fine perderebbe ogni contatto con noi stessi» (Gombrowicz 1993: 250).

[22] «All'improvviso il riso conquista l'udito. Il resto del corpo continua nella sua luminosa profondità ma l'udito no; e a tal punto che le mie orecchie iniziano a muoversi come le orecchie di un asino. Accade qualcosa di insolito quando le orecchie cominciano a muoversi. Il mio corpo comincia a tremare. E la cosa peggiore di tutte, è che non si può ridere. Affinché il corpo venga dominato dalla risata, è necessario che qualcosa ne costituisca la causa –o lo strumento–, e lì, nel mio studio, c'è la risata ma non la sua causa».

sofisticazione fine a sé stessa. Il narratore è costretto a giustificare la presenza del marinaio in casa sua, non trovando per lui una collocazione nel mondo 'alto' della cultura:

> De súbito, pánico. El marinero se acerca con un plato en la mano. Ya está junto a mí, ya me brinda un pedazo de tortilla. De repente, casi me tranquilizo. A lo mejor mis amigos lo toman por un marinero cartaginés. ¿Y si no ocurre? Una gorra puede ser una pieza de museo; pero un hombre vivo, que come una tortilla… El marinero se sienta, junto a Orlando, en el sofá. Masca tranquilamente su tortilla, el plato delante.[23] (436)

La sua straordinarietà risiede nel fatto di essere un uomo normale, che compie atti quotidiani. Honorio, il narratore, è piacevolmente trascinato da questo miraggio di ordinarietà incarnato dal marinaio, la cui uscita di scena per lui comporterebbe il ritorno a una vita completamente avulsa dal legame con le cose più vere e reali: «Avergonzado, arrojaré de mi casa el marinero, y haré acto de contrición. De nuevo la cocina me aguardará sin jamón ni huevos, sin agua el lavabo; de nuevo las llamadas telefónicas, las conferencias … Y en el próximo té cultural de la poetisa iluminada, la poetisa oscurecida dirá: 'Mi té, sin limón, y de azúcar, tan sólo un terrón'»[24] (Piñera, 1999: 437). Il tormento è legato allo scoprirsi diviso tra il timore del giudizio della comunità di colti cui appartiene e un ritorno alla non-vita dei salotti benpensanti.

Ma insieme alla rosa dei temi e dei motivi chiaramente ispirati allo scrittore polacco, in questi racconti di Piñera, spiccano alcune scelte formali, quali le allitterazioni, i giochi di parole, finalizzati a sottolineare il *non sense* delle posture estetizzanti, così come i neologismi, tutti espedienti discorsivi caratteristici delle narrazioni di Gombrowicz. Si pensi al seguente passo «en vez de culturizar caminando, camino sin culturizar. […] ¡Qué dolor! Empiezo a culturizar»[25] (Piñera, 1999: 427), al dialogo sulla concezione della storia di *La Risa* punteggiato di asserzioni con pretesa di verità e, invece, vuote di senso e, infine, al già anticipato concetto d'infantilizzazione. I colti amici di Honorio si infantilizzano allorché cercano di far uscire il marinaio dal bagno: «Marinerito, sé buenito. Te regaleremos un gorrito»[26] (438). La realtà, solo manifestandosi nella sua più semplice evidenza, libera le prospettive dalle sovrastrutture e avvicina l'individuo alla parte più vera di sé: «El agua, sobre el desnudo cuerpo del marinero, nos impide toda mixtificación; nos obliga, como un revulsivo, a vomitar nuestros cuerpos culturales»[27] (442).

L'infantilizzazione torna in *Vea y oiga*, racconto che esordisce sul tema della banalizzazione della cultura, ponendo al centro dell'azione un ricercatore che indaga su qualcosa di impre-

[23] «Improvvisamente, il panico. Il marinaio si avvicina con un piatto nella mano. È vicino a me e mi offre un pezzo di tortilla. Quasi mi tranquillizzo. Magari i miei amici, pensano che sia un marinaio cartaginese. E se non dovesse essere così? Un berretto può essere un pezzo da museo; ma un uomo vivo con un pezzo di tortilla… Il marinaio si siede sul divano vicino ad Orlando. Mastica con tranquillità la sua tortilla, il piatto davanti».

[24] «Pieno di vergogna, caccerò il marinaio da casa mia e farò ammenda. La cucina mi attenderà di nuovo senza prosciutto né uova, il bagno senz'acqua; di nuovo le telefonate, le conferenze… e la poetessa illuminata al prossimo tè culturale, la poetessa oscurata dirà: 'Il mio senza limone e di zucchero, una zolletta sola'».

[25] «Invece di acculturare camminando, cammino senza acculturare […] che male! Inizio ad acculturare».

[26] «Marinaretto, stai buonino. Ti regaleremo un cappellino».

[27] «L'acqua sul corpo del marinaio impedisce ogni tipo di mistificazione e ci obbliga, come un emetico, a vomitare i nostri corpi culturali».

cisato, «a ciegas, tentando aquí y allá, por esta calle y la otra […] deshaciendo lo andado, y diciéndose que a lo mejor allí estaba la cosa, o un tanto más hacia la izquierda»[28] (Piñera, 1999: 444). Il centro focale del discorso è l'illogicità dell'azione: sfugge l'obiettivo della ricerca, si indaga per indagare, in certi casi senza vocazione, «pero si se investiga», asserisce il narratore:

> no se puede hacer ya otra cosa, y las investigaciones se niegan a ser dilucidadas y, además, se sabe que nos va en ello la vida y, por último, si no tenía las facultades requeridas, no debió meterse a investigador. El investigador suele hacerse la falsa idea de que su trabajo es fascinante: recorrer calles y plazas, un helado aquí, y más allá un café, y un poquito de charla con el amigo encontradizo, y pararse libremente en una esquina a tomar un poco de aliento. Craso error.[29] (444)

È un altro modo per prendersi gioco di certe pretese, di certe aspettative in merito alla capacità di produrre cultura. La ricerca si concretizza in una corsa, alla quale di volta in volta si uniscono i passanti che incontra e che si conclude quando il personaggio finisce in un enorme contenitore traboccante di cemento, dal quale uscirà grazie all'aiuto di un ignoto benefattore. Si tratta di Alejandro, il suo *alter ego* 'maturo', vecchio compagno dell'università, studente di architettura (lui, invece, era studente di filosofia), che lo prende in braccio, lo ripulisce con fare materno, gli si rivolge come fosse un bambino, gli infila un dolcetto in bocca per restituirgli le forze perdute. L'attraversamento di questa sostanza malleabile e calda assume il significato di un passaggio da una fase della vita a un'altra, antecedente, alla stregua di quanto avviene a Pepe, che si risveglia nella 'selva verde', e si trova fianco a fianco col suo doppio, la cui apparizione fa da preludio alla scrittura:

> ¡Ah, crear la forma propia! ¡Expresarse! ¡Expresar tanto lo que ya está en mí claro y maduro, como lo que todavía está turbio, fermentado! ¡Que mi forma nazca de mí, que no me sea hecha por nadie! ¡La excitación me empuja hacia el papel![30] (Gombrowicz, 2018: 19)

Il cemento di *Vea y Oiga*, come il mantello di *Las partes* simboleggia la linea demarcativa, il passaggio da una condizione ad una diversa. In questo racconto ciò comporta una regressione in base all'idea gombrowicziana che infantilizzazione equivale a liberazione. E come Pepe, anche il narratore del racconto di Piñera prende coscienza di questa realtà in base a un processo per cui la mente appare scissa dal corpo. Ma vediamo più nel dettaglio la descrizione di questo passaggio nei termini di felice regressione a una fase primigenia dell'umanità:

> todos sentíamos que la salvación estaba en la artesa […] De no introducir allí

[28] «A tentoni, tastando qui e là, in una strada e poi in un'altra […] sbarazzandosi del già percorso e dicendosi che magari la cosa era lì, un passo più a sinistra».

[29] «Non si può fare l'una e l'altra cosa e le indagini si sottraggono al chiarimento per di più, si sa che la vita non prende quella direzione; se inoltre, non aveva le capacità richieste, non doveva fare il ricercatore. Il ricercatore matura la falsa idea che il suo lavoro è affascinante: percorrere strade e piazze, un gelato qui, più avanti un caffè, una chiacchiera con un amico incontrato per caso, fermarsi a un angolo per prendere un po' di fiato. Crasso errore».

[30] «Ah, crearmi una forma tutta mia! Esteriorizzarmi! Esprimermi! Che la mia fortuna nasca da me anziché venirmi imposta dagli altri! L'agitazione mi spinge a scrivere» (Gombrowicz, 1993: 25).

> el cuerpo y el alma, no quedaría otro remedio que refrescar en el bar de la esquina y hacer tristes reflexiones sobre el infantilismo que supone meterse en una artesa; el infantilismo que salva el cuerpo y el alma; único camino de salvación para toda trampa, que entrampa a los que no pueden artesarse […] La felicidad inundaba nuestras caras, inundadas a su vez de mezcla; lanzábamos sonidos inarticulados, gruñíamos, habíamos descendido –o ascendido– hasta la escala animal.[31] (Piñera, 1999: 446)

Si avvia così il processo d'infantilizzazione analogamente a quanto capita a Pepe[32]. Il narratore si scopre dotato di un piede da bambino e di uno da adulto, e con quest'ultimo che si prende gioco del primo. Viene poi sottoposto all'interrogatorio di un poliziotto che lo tratta come un bambino che vuole fare l'adulto.

> Sentí que se me vaciaba la cabeza: de ella salieron Alejandro, los cien mil pies, y hasta yo mismo; yo, que, como el fruto encerrado en la cáscara y en la máscara, que dije, como convenía al niño que yo era, con pujante dosis de tontería, capaz de matar al hombre mejor plantado: "Me rindo, pero declaro solemnemente que esto constituye un atentado a la dignidad del hombre".[33] (48)

Il corpo si smembra, la testa si separa dal tronco e i piedi si fanno pesanti e:

> a manera de viento trágico, y aunque no podía vérmelos, sentí muy claramente que ellos habían ejecutado las pataditas de rigor, propias del clímax de todo drama humano. Entonces me los sentí graves, solemnes; juraban lavar con sangre la ofensa infligida. Se me habían hecho tan sesudos, tan doctorales e intelectuales, que no lograba alzarlos del piso.[34] (460)

Il racconto si conclude con il ritorno a casa del narratore, seduto sulla poltrona, con due bam-

[31] «Percepimmo tutti che la salvezza era la betoniera […] senza introdurvi il corpo e l'anima, non vi sarebbe stato nessun altro rimedio che rinfrescarsi al bar all'angolo e far riflessioni tristi sull'infantilismo che comporta l'atto di infilarsi in una betoniera: l'infantilismo che salva anima e corpo, unico cammino di salvazione da ogni tipo di trappola, che intrappola coloro in quali non possono imbetoniarsi […] La felicità riempiva i nostri volti, inondati a loro volta dalla calcina; lanciavamo suoni disarticolati, grugnivamo, eravamo scesi, o ascesi, al livello degli animali».

[32] «Me revolvía, pues, sobre mi sentar; no sabiendo qué hacer, comencé a mover las piernas, a comerme las uñas» (Gombrowicz 1983: 20). Inizia così il processo di rimpicciolimento: «me achiqué, mis piernas se transformaron en unas piernecitas, mis manos en manecitas, mi nariz en naricita, mi obra en obrita y mi cuerpo en cuerpecito... mientras que él se agigantaba y permanecía sentado, contemplando y asimilando mis carillas *in saecula saeculorum*, *amen*... y sentado […] ¿Conocéis esa sensación de empequeñecer dentro de alguien?» (20). [«Mi dimenai sul mio sedile senza sapere che pesci pigliare né come comportarmi: presi a dondolare una gamba, a ispezionare le unghie [...] mi rimpicciolivo: il mio piede divenne un piedino, la mano una manina, la persona una personcina, l'essere un esserino, l'opera un'operina, il corpo un corpicino, mentre lui invece cresceva e sedeva, in secula saeculorum amen, sedeva. Conoscete la sensazione di rimpicciolire dentro qualcuno?» (Gombrowicz, 1993: 27)].

[33] «Sentì che mi si svuotava la testa: ne uscirono Alejandro, il mille piedi e persino io stesso; io che, come un frutto racchiuso nel guscio e nella maschera, che dissi, con una possente dose di stupidaggine, come conveniva al bambino che ero, capace di uccidere l'uomo meglio messo: "Mi arrendo ma dichiaro solennemente che questo è un attentato alla dignità dell'uomo"».

[34] «Come un vento tragico, sebbene non potessi vedermele, percepì molto chiaramente che loro avevano realizzato le gambette d'obbligo, degne del climax di ogni dramma umano. Infatti, me le sentii pesanti, solenni; giuravano di lavare col sangue l'offesa inferta. Erano diventate così sofisticate, dottorali e intellettuali, che non riuscivo ad alzarle da terra».

bini avvolti da una coperta di lana al posto dei piedi e un buco al posto della testa, sul quale all'improvviso, con un tonfo sordo, gli si pianta la testa come una daga.

Nel racconto successivo, *Lo toma o lo deja*, anche dal titolo palese continuazione del precedente, la diegesi si riallaccia all'immagine finale di *Vea y Oiga*, e si affida al resoconto del narratore in prima persona, il quale racconta la vita della propria testa, della «causa de todo lo que acontece en el resto del cuerpo»[35] (Piñera, 1999: 461). La scena si svolge durante la notte e ritrae il personaggio intento a cercare di far dormire la sua testa inquieta, in preda agli incubi. Anche in questo caso, atteggiamenti professorali ed elucubrazioni attentano alla serenità e alla vita del personaggio e, anche in questa particolare circostanza, gli ambienti 'alti' e i suoi protagonisti, professori, ricercatori, specialisti sono il bersaglio di una critica diretta alle forme estetizzanti e vuote della cultura e dei suoi sistemi di produzione. La testa, inquieta e con manie di grandezza, simboleggia la lotta tra gli uomini «y hasta en las cabezas mejor dotadas, en esas cabezas de artistas, de místicos y de profetas ¿qué otra cosa que una lucha por ser la cabeza rectora del mundo es la cabeza de cada cual?»[36] (461). Scossa la sua dal torpore del sonno di una notte tormentata, il personaggio si reca presso la casa editrice Bombona, «un cementerio repleto de cadáveres»[37] (470), dove si sente minacciato da una massa indistinta e compatta di uomini che si esprime a slogan: «Si quieres hacer su fortuna, vaya a la Casa Bombuna. Aquí Bombuna, le habla Bombuna, buenos días, le dice Bombuna, Bombuna lo bombuniza con bombunas en la bombuna a las cinco para tomar bombunas con bombunitas»[38] (466).

Giochi di parole come il precedente o come il già citato la '*trampa que entrampa*' di *La Risa*, neologismi, nonché l'esistenza di frammenti come «Estoy fascinando, *acolchado* en Dante, como *alcachofa hervida o melcocha hirviente*»[39] (Piñera, 1999: 436), come anticipato, sono a tutti gli effetti esperimenti concepiti sulla scorta di quanto maturato durante il lungo periodo di vicinanza a Gombrowicz, al quale Piñera, negli anni Cinquanta, mostra di dovere molto soprattutto in merito alla riflessione sul ruolo svolto dalla cultura e sulla capacità dell'arte contemporanea di rappresentare la realtà. Su questo punto, l'indagine offre ancora spunti e possibilità di approfondimento a partire proprio dalla volontà dell'autore, palesemente condivisa col 'maestro polacco', di restituire all'uomo, per dirla con Schulz «il disperso e perduto tesoro della sua viva concretezza» (1994: 116).

---

[35] «Della causa di ciò che avviene nel resto del corpo».

[36] «Perfino le teste più dotate, le teste degli artisti, dei mistici, dei profeti, cos'è se non la lotta per governare il mondo, la testa di ciascuno?».

[37] «Un cimitero pieno di cadaveri».

[38] «Se vuole fare fortuna, vada a Casa Bombuna. Qui Bombuna, Bombuna le parla, buongiorno, le dice Bombuna, Bombuna lo bombunizza con bombunas nella bombuna alle cinque per prendere bombunas con bombunitas».

[39] «Sono affascinato, cucito a Dante come il carciofo bollito o il concentrato bollente».

Bibliografía

AA.VV., 1999. *Encuentro de la cultura cubana. Homenaje a Virgilio Piñera*, 14, otoño.

Amicola, J., 2012. *Estéticas bastardas*, Buenos Aires, Biblos.

Arrufat, A., 1999. "Un poco de Piñera. Prólogo", in V. Piñera, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara.

---, 2002. *Entre él y yo*, La Habana, Unión.

Baudrillard, J., 1978. *Cultura y simulacro* (tr. di P. Rovira), Barcelona, Kairós.

Cataluccio, F., 2018. "Postfazione", in W. Gombrowicz, *Pornografia*, Milano, Il Saggiatore.

<http://www.crapula.it/tag/pornografia/> (5 luglio 2020).

Estévez, A., 1999. "Primeras confidencias", in AA.VV., *Encuentro de la cultura cubana*, 14, otoño, pp. 18-23.

Garrandés, A., 1993. *La poética del límite*, La Habana, Letras cubanas.

Gasparini, P., 2006. "Patria e *filiatrías* (exilio y transnacionalidad en Gombrowicz, Copi y Perlongher)", *Hispamerica*, 105, pp. 45-58.

---, 2007. *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Gombrowicz, W., 1993, *Ferdydurke* (tr. di Vera Verdiani), Milano, Feltrinelli.

---, [1947], 2018. *Ferdydurke*, Buenos Aires, El cuenco del Plata.

Hochman, N., 2018. *Incomodar con estilo: el exilio de Gombrowicz en Argentina*, Buenos Aires, Dobra Robota.

Ibieta, G., 1990. "Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera", *Revista iberoamericana*, LVI.152-153, pp. 975-991.

Jourde, P. e Tortonese, P., 1996. *Visages du doble. Un thème littérarire*, Paris, Nathan.

Juan-Navarro, S., 2012. "Hiperrealidad y simulacro: la crisis de la modernidad en *El muñeco* de Virgilio Piñera", in AA. VV., *Virgilio Piñera. El artificio del miedo*, Madrid, Editorial hispano-cubana, pp. 149-178.

López Cruz, H. (a cura di), 2012. *Virgilio Piñera: el artificio del miedo*, Madrid, EHC.

Mandolessi, S., 2008. "Gombrowicz, un miope literario", *Cuadernos LIRICO*, 4. <http://lirico.revues.org/471> (5 luglio 2020).

---, 2012. *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina*, Amsterdam-New York, Rodopi.

Molinero, R. (a cura di), 2002. *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*, Madrid, Plaza Mayor.

Piñera, V., 1999. *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara.

---, [1952] 2000. *La carne de René*, Barcelona, Tusquets.

---, 2015. *Ensayos selectos*, Madrid, Verbum.

Sábato, E., 1983. "Prefacio", in W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 1-6.

Schulz, B., 1938. *Ferdydurke*, in AA.VV., 1994, *Witold Gombrowicz*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 115-121.

DANILO MANERA
Università degli Studi di Milano

José Manuel Castañón: una balandra entre dos mundos

En la literatura del exilio republicano español de 1939, a pesar de los muchos y valiosos estudios[1], quedan todavía por rescatar debidamente numerosas figuras, que se suelen definir 'menores' o 'de segunda fila' y sin embargo han sido a menudo protagonistas de importantes fenómenos de aculturación, hibridación, transferencia y mestizaje entre las dos orillas del Atlántico. Quiero detenerme aquí en un escritor que ya en su singular trayectoria se presenta muy sugerente, pero que además concentra de forma paradigmática en una obra concreta el encuentro de las dos orillas y la capacidad de asumir la mirada del otro.

José Manuel Castañón de la Peña[2] nace el 10 de febrero de 1920 en Pola de Lena, Asturias. Es el tercero de siete hijos del abogado Guillermo Castañón[3], y de Berta de la Peña. En la adolescencia, le causan una fuerte impresión las atrocidades de la revolución minera de 1934, cuando su familia tiene que refugiarse en el caserío alejado de un ciudadano austriaco. Al estallar la Guerra Civil, en septiembre de 1936, huye de su casa para ir a incorporarse a las tropas nacionales en el pueblo leonés de Caldas de Luna. Lucha en el bando sublevado y durante el cerco de Oviedo, en 1937, es herido gravemente y pierde el uso de la mano derecha. Tras recuperarse de las heridas, regresa al frente y hace los cursos para el grado de Alférez Provisional. Luego pasa a prestar servicios en Marruecos y, al organizarse la División Azul, se enrola voluntario (aceptado por su entusiasmo a pesar de la mutilación) y combate en Rusia. Durante la experiencia de la División Azul escribe un diario que permanece inédito por muchos años y

[1] La bibliografía es enorme y ampliamente conocida gracias a núcleos de trabajo como el Grupo de Estudios del Exilio Literario de la Universitat Autònoma de Barcelona, dirigido por Manuel Aznar Soler (<www.gexel.es>), la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos de la UNED de Madrid (<www.aemic.org>), y las fuentes de datos como la Biblioteca del Exilio en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <www.cervantesvirtual.com/portal/Exilio/> (30 de junio de 2019).

[2] Tomamos las noticias biográficas y bibliográficas sobre José Manuel Castañón de las fuentes siguientes: Fernández, 2003; Ascunce Arrieta, 2006; Ruiz de la Peña Solar, 1999; «Homenaje a José Manuel Castañón», 1989; Mainer, 1998.

[3] Guillermo Castañón Díaz-Faes, hombre culto y con ideales de republicano moderado, estrechó amistad con Ramón Gómez de la Serna durante sus estudios de derecho en la Universidad de Oviedo. Intercambiaron una nutrida correspondencia, que su hijo publicó con el título *Mi Padre y Ramón Gómez de la Serna* (1975).

se publica solamente en 1991[4]. A la vuelta de Rusia, en 1942 contrae matrimonio con su prima Nieves Escalada, con la cual tendrá cinco hijos. Termina los estudios en la Universidad de Oviedo y en 1945 se gradúa en Derecho y empieza a ejercer como abogado. En 1946 es nombrado Vicesecretario de Ordenación Social en la Delegación de Sindicatos de Asturias. Desde su bufete puede conocer el sufrimiento de los vencidos y sus familias, en el clima de posguerra, hecho de represalias y venganzas, muy lejos de la reconciliación que esperaba. Castañón aboga por un trato justo y no discriminatorio para los republicanos, especialmente los mutilados. En 1950 y 1951 viaja a Méjico, Venezuela y Argentina; en Buenos Aires visita a Ramón Gómez de la Serna y a Ramón Pérez de Ayala. Conoce también al poeta peruano Xavier Abril quien le descubre la poesía de César Vallejo. En 1953 es encarcelado en Oviedo (algunas fuentes dicen por enfrentarse a las autoridades, y otras por un asunto de falsificación de documentos), y en la prisión conoce a un recluso obsesionado por ganar dinero con la lotería, que le inspira el protagonista de su primera novela. En 1954, absuelto, se traslada a Madrid y funda la revista y luego editorial Aramo, que en 1956, burlando la censura gracias a un funcionario amigo, publica *Moletú-Volevá. La novela de la locura dolarista*, que recibe críticas elogiosas. De la misma forma, al año siguiente, publica *Bezana Roja*, relato de los sucesos durante la guerra civil en un pueblito de Asturias, donde los habitantes están fanatizados por las pasiones políticas[5]. Pero el clima de la España franquista le resulta ya asfixiante.

A comienzos de febrero de 1958 Castañón se auto-exilia a Francia, y desde París escribe una carta abierta al gobierno franquista, publicada en *Le Monde* el 6 de febrero, donde renuncia a su pensión de 'Caballero mutilado por la Patria' y a su rango de capitán de infantería y denuncia la represión y el abandono de los vencidos, a los que se niega hasta la memoria. Expresa el deseo que su paga lleve el pan a un mutilado republicano. Gracias a un amigo, el escritor venezolano Mario Briceño Iragorry (1897-1958), conocido cuando era exilado en Madrid, puede viajar desde Génova a Venezuela en un barco de carga, con apenas veinte libras esterlinas en el bolsillo. Durante la travesía escribe la novela *Una balandra encalla en tierra firme*, que publicará al poco tiempo de llegar a Caracas[6]. En 1960 su esposa y sus hijos se reúnen con él en Venezuela, donde se dedica exclusivamente a la profesión de escritor, publicando la mayor parte de sus obras literarias: las prosas autobiográficas (hasta 1957) de *Confesiones de un vivir absurdo* (1959), las novelas *Andrés cuenta su historia* (1962) y *El virus* (1966), el ensayo *Pasión por Vallejo* (1963), las antologías *El amor en la poesía venezolana* (1970), *Grandes páginas bolivarianas* (1974) y *Bolívar en los poetas* (1976), un extraordinario libro de viajes y guía cultural, *Encuentro con Venezuela* (1969), las narraciones de *Cuentos vividos* (1976) y las tres series de *Entre dos orillas* (1975, 1977 y 1978), constancia escrita de su experiencia literaria y civil. Durante los casi veinte años de exilio, Castañón viaja por todo el continente americano (muy significativa es la visita al poeta Juan Larrea en 1970 en Argentina), da conferencias y colabora con periódicos de varios países, en Venezuela con *El Nacional*, *El Universal*, *La Esfera* y *La República*.

El 11 de marzo de 1977, una vez restablecida la democracia, regresa a España y se instala

[4] Castañón, J. M., 1991. *Diario de una aventura (Con la División Azul 1941-1942)*, Oviedo, Fundación Dolores Medio.

[5] Las dos primeras novelas de Castañón tuvieron luego ediciones venezolanas: *Moletú-Volevá*, 1966 (y dos ediciones más en España, en 1978 y 1993) y *Bezana Roja*, 1971.

[6] *Una balandra encalla en tierra firme. Novela de emigrantes* sale en la Colección Briceño Iragorry de la editorial Paraguachoa de Caracas, con prólogo de Joaquín Gabaldón Márquez, en agosto de 1958. El texto está fechado en Los Teques el 4 de junio de 1958. Tendrá una segunda edición en Caracas, Editorial Arte, 1961.

en Madrid, aunque siguen siendo frecuentes sus viajes a Venezuela. En 1983 fallece su esposa. En 1987 el Gobierno de Venezuela le otorga la Orden Andrés Bello de la cultura, que recibe en su pueblo natal. En ese mismo año es invitado a Cuba donde reencontrará viejos amigos come Cintio Vitier y Eliseo Diego. De nuevo en 1999 se le rinde un homenaje en el Centro de Estudios Martianos de La Habana[7]. Sin embargo, en España no cosecha el éxito y el reconocimiento obtenidos en Venezuela. Su obra se desconoce, es ninguneado por el entorno de la transición como por el franquismo y no encuentra editor[8]. Solo gracias al afecto de un grupo de amigos se logra editar unas *Obras escogidas* en tres volúmenes (Ruiz de la Peña Solar, 1999)[9]. Vive en un modesto piso proletario del barrio del Pilar de Madrid, donde fallece el 6 de junio de 2001, a los 81 años de edad. Escribe acertadamente José Ángel Ascunce Arrieta:

> Su vuelta a España supuso un topetazo con la desilusión y el desencanto. Lo que esperaba de la España democrática no lo pudo encontrar. Desengañado de todo, sólo le salvaba la amistad, el culto a la amistad que ejerció desde joven. Vivía en España, pero seguía experimentando con más fuerza, si cabe, la sensación del destierro. Emocional y físicamente José Manuel Castañón era un exiliado. Permanentemente viajaba a América, porque allí, en esas tierras abiertas al futuro, se encontraba ya su corazón. Ya no sabía cuál era la tierra de exilio, porque seguramente todas las tierras que pisaba eran para él países de un permanente exilio que duró hasta su muerte. (Ascunce Arrieta, 2006: 30-31)

Es bien sabido que el olvido es doble si se cambia de bando o no se está de ningún lado. Eso es algo muy injusto, sobre todo en el caso de alguien como José Manuel Castañón que ha sabido ponerse de veras en la piel del otro, convertirse en perdedor tejiendo lazos nuevos y colocarse a contrapelo de las circunstancias. Y la obra que nos ocupa ahora, *Una balandra encalla en tierra firme. Novela de emigrantes*, fraguada cruzando el atlántico, en el momento mismo de elegir un cambio de vida determinante, expresa plenamente las inquietudes de ese movimiento entre mundos distintos.

Se trata de una narración inspirada en hechos reales, como resulta claro de la dedicatoria: «A Rafael Martínez Fernández, que navegó en una balandra y me dió a conocer su aventura» (Castañón, 1958: 7). La inmigración clandestina desde Canarias a Venezuela fue un fenómeno relevante, sobre todo entre 1948 y 1951, llevándose a cabo en pequeños veleros particulares conocidos como 'barcos fantasmas'. En los años posteriores a la Guerra Civil española y a la II Guerra Mundial, a la miseria de unas islas sobrepobladas se añadían la opresión política y las dificultades para emigrar de forma legal, es decir con todos los certificados, contratos y permisos requeridos. Las expediciones clandestinas eran a menudo organizadas por republicanos

[7] Sus impresiones y reflexiones sobre la realidad cubana se encuentran en los libros *Cuba hablo contigo* (1989) y *Cuba, sigo hablando contigo* (1993). Hay una edición española reciente que reúne los dos títulos (Madrid, Instituto de Estudios Políticos para América Latina, 2001).

[8] Estando en España, Castañón publicará todavía varias obras en Venezuela, como *Crónicas bioliterarias 1988* (1988) y *Me confieso bolivarianamente* (1982).

[9] Las *Obras escogidas* fueron reseñadas por Tuero 1999. La reseña más importante, de Miguel Mora 1999, lleva el elocuente título *Leer a un exiliado raro y olvidado*. El único otro artículo que le dedica *El País* es la necrológica de Cuartas 2001. Más recientemente, traza un interesante perfil Ernesto Burgos 2011 en el diario asturiano *La Nueva España*, en una columna caracterizada como *Historias heterodoxas*.

perseguidos o disidentes políticos, sin pasaporte, a los que se sumaban el patrón y la tripulación, emigrantes ellos mismos y no siempre provistos de conocimientos náuticos adecuados[10]. Castañón, indudablemente, conocía esta situación y algunos casos sonados, como el del motovelero *Telémaco* que zarpó en agosto de 1950 desde La Gomera con 171 emigrantes (Suárez Padilla, 2007). De allí que los casos narrados sean totalmente verosímiles. *Una balandra encalla en tierra firme* es la historia del viaje de *La Milagrosa* «una balandra de treinta y cinco toneladas, dos palos y cuatro velas» (Castañón, 1958: 17), desde Las Palmas de Gran Canaria a Venezuela, iniciado el 18 de enero de 1949[11] con 48 españoles a bordo. El 5 de marzo atraca en Cayena y al amanecer del 5 de abril emproa la bocana del puerto de La Guaira. Una aventura por mar con sus momentos dramáticos y felices. Prevalecen las dificultades: la superficialidad y descuido de los preparativos, la calma chicha al desviarse de la ruta de los alisios, el mareo y la bodega asfixiante, con sus toneladas de sal como lastre, la escasez de agua y alimentos, la sarna y los parásitos, un espantoso temporal y los vientos huracanados, la incertidumbre del rumbo achacable a la escasa pericia del piloto (sin sestante ni correderas). Pero hay también canciones, noches estrelladas en medio del Océano, alegrías por un almuerzo de sardinas o un pajarillo de color o un baño bajo la lluvia que arrecia y, por supuesto, el alivio del arribo.

Los pasajeros han optado por emigrar de esa forma peligrosa no solamente por falta de dinero, sino sobre todo por carecer de pasaporte:

> Y, ¿por qué? ¿Acaso eramos delincuentes comunes? No, pero habíamos hecho la guerra civil en el bando vencido y en los Registros de la Dirección General de Prisiones figurábamos con antecedentes penales, igual que si fueramos vulgares ladrones. Ello nos obligaba a vivir fuera de la ley, para seguir adelante en la lucha. Y nuestras vidas humilladas en España querían liberarse en Venezuela. (34)

> No había uno solo de nosotros que huyera de España por delito común. ¡El delito de pensar era lo que nos empujaba en busca de la libertad! (44)

> En *La Milagrosa* viajaban canarios, andaluces, castellanos y gallegos, principalmente. Los había albañiles, carpinteros de ribera, mecánicos, labradores... Y también, gentes cultas: el periodista Argimiro Fombona, con veleidades de poeta, el estudiante de medicina Rogelio Muñoz y varios burócratas que al salir de la cárcel fueron eliminados de sus respectivos escalafones. Para que nada faltara a bordo, el arte tenía su representación en Catalina Fuentes, con su título de Profesora de Piano. [...] Al arribar a Venezuela, cada cual irá por su lado. Se afincará en regiones distintas. Seremos un pequeño Orinoco que irrumpirá

[10] Véanse sobre el tema el intenso cuadro que bosqueja Rodríguez Martín 2005; y más en general el estudio de Díaz Sicilia 1990. El Centro de Documentación de Canarias y América de los Museos de Tenerife ha puesto on line una conspicua bibliografía, *La emigración Canarias-Venezuela*: <http://www.museosdetenerife.org/assets/downloads/publication-0099a3593a.pdf> (30 de junio de 2019).

[11] En marzo de ese mismo año, sale de Tenerife la embarcación *La Alegranza* rumbo a Venezuela en la novela del escritor canario-venezolano José Antonio Rial (1911-2009) *Venezuela Imán* (1955). El narrador de *Una balandra encalla en tierra firme*, Ramón Figueras, se coloca en cambio más o menos a nivel de la época de publicación del libro, afirmando que desde hace años vive en el Guárico, y desde allí recuerda.

> en varios caños de sangre, tierra adentro. Y ojalá —pensamos todos— sea para dicha de la nación venezolana y bienestar propio. Todos viajábamos animados de los mejores deseos, con una santa y loca candidez. (30-31)

Argimiro Fombona, el único que tiene experiencia de Venezuela y quiere ofrecerla a los compañeros de viaje, es quien marca la pauta indicando la vía de la criollización, de la fraternidad, del borrón y cuenta nueva:

> —A Venezuela! A Tierra Firme! —exclamó optimista Argimiro Fombona—, donde ustedes, emigrantes a la aventura, tienen que hacerse autenticos *criollos*, si desean entender y compenetrarse con aquel país.
> —Qué es eso de hacerse criollo? —preguntó la ignorancia de un pasajero.
> —Sentir y amar a Venezuela como un venezolano más, sin necesidad de haber nacido en ella. Es difícil, lo comprendo. La nostalgia nos tira demasiado al recuerdo de España. Hablo por experiencia, porque he regresado de aquel país para luchar en la guerra civil, y... ¿para que? Ja! Ja! —se rió con gana Argimiro Fombona—. Para sufrir la cárcel y volver ahora a la tierra de la promesa. Si tenéis suerte os tentará la idea de regresar a vuestros pueblos, a presumir con el dinero, a darles envidia a vuestros paisanos. Y os callaréis, hipócritas, las privaciones y las adversidades de muchos de vuestros compatriotas. Dejaros de fantasías. Conformaros con vivir: ser ciudadanos nuevos con la solera vieja. Haceros a la nueva tierra. Los labradores, labradla. En España habréis soñado un terruño propio que se os negó siempre. Allí tendréis tierra, tierra y más tierra, con horizontes limpios, solos si queréis que la soledad sea vuestra. [...]
> —Aquel mundo es otro. Hizo su historia derrotándonos, pero son hermanos nuestros. Llevan nuestra sangre y reconocen que lo español es uno de los elementos fuertes que corre por la sangre de la nueva raza. Las incomprensiones, los insultos que os encontréis, provocados por vosotros o por los nativos (será muy difícil de discriminar, porque muchas veces ofenderéis vosotros sin saberlo) recibidlos, como insultos propios, entre hermanos. Como en España se insultan gallegos y asturianos, catalanes y vascos, etc. No os resintáis jamás acumulando odio contra la nación que nos abrirá los brazos. Procurad sufrir y gozar como criollos, que si os lo proponéis, acabaréis siéndolo. Mis consejos os valdrán de poco, lo sé. Creeréis, sin daros cuenta, que ser español es una de las cosas más serias que se pueden ser en la vida, como decía, emborrachado en su sueño de imperio, el ingenuo de José Antonio Primo de Rivera. Nada de eso, amigos. Seréis españoles, españoles renovados, si os hacéis venezolanos, sintiendo otra vida en el idioma común que nos une. (28-29)

Y efectivamente, el primero de abril, todos quedan emocionados al cruzarse con una lancha de pescadores venezolanos:

> ¡Que alegría! Nos saludaban en castellano. Gritaban en castellano.
> —Llevamos buen rumbo? —preguntó Mariano Rendueles, seguro en la contestación.

> —Sí, sí —gritaban ellos agitando sus sombreros en señal de saludo y bienvenida. Eran las primeras palabras que oíamos en Venezuela. Con ellas estaba el idioma común, que es la raza. Venezuela, la nación hermana, nos recibía con los brazos abiertos, desde una humilde lancha de pescadores. (151)
>
> El tema racial del mestizaje se plantea desde el mismo comienzo, cuando el narrador afirma que tiene «nietos criollos, nietos catires, con facciones que no son españolas solamente» (17). Y al avistar la Isla Margarita, Argimiro Fombona recuerda la historia de Francisco Fajardo (1528-1564), hijo de una princesa india y de un soldado español, llamándolo «el indohispánico más notable de Venezuela» (145):
>
> Francisco Fajardo es uno de los grandes mártires de la encrucijada americana. Desde su santo mestizaje comprendió la conquista y fue un adelantado de ella. Dire más: un símbolo de lo que habría de venir, un abuelo de la Independencia, que luchaba con el arma de la concordia, elaborando el germen de una patria nueva. (145-146)

Hay un personaje casi modélico en este sentido: César Llovera, muy contento de su sangre filipina-española y de su pinta achinada, el cual subraya que

> a los españoles les agradan los cruces en su sangre ya sedimentada y, por tanto, sin complejo racial. Yo, créame, elijo Venezuela para esta emigración aventurera, porque me encontraré con muchos tipos como yo, sin el menor complejo. (71)

Todos los emigrantes son republicanos, empezando por el narrador Ramón Figueras, de unos cincuenta años, que deja constancia de su decisión de enrolarse en *La Milagrosa* en las pp. 147-150. Durante la república había sido un ciudadano de ideas socialistas, dueño de un bar-restaurante en el Madrid antiguo. La guerra civil («cochina guerra, por más cruzada que la llame el vencedor» 148), le sorprende con tres hijos. Durante el cerco de Madrid, una noche cierra el bar-restaurante en honor de dos amigos oficiales de las milicias que venían del frente. De pronto, una turba da golpes en la puerta amenazando a gritos: «¡Ahí dentro hay fascistas! ¡Abran, o tiramos una bomba!» (149). Los dos oficiales evitan el linchamiento ahuyentando la multitud de gente, pero el susto es grande:

> Aquella lección me hizo comprender, que sin educación progresiva y total, no hay libertad que valga. Unida esta impresión a las denuncias y años que luego pasé en la carcel por ser hombre de ideas socialistas, me hicieron tomar el camino de la emigración, decir a España adiós! te quiero de lejos. Sí, porque a la masa de la jauría de mi pobre y desgraciado pueblo, capaz de haberme linchado por fascista, se levantó en la postguerra otra masa, más trágica aún: la masa del señoritismo, reaccionando con fórmulas dogmáticas, conducentes a aniquilar al pueblo, para que siga desorientado e incapaz de organizarse como personas, y así como jauría, que es lo que quieren, porque a las malas, es

> como se la puede combatir mejor. “Me voy a Venezuela! Me voy a Venezuela! —exclamaba insistente a mi mujer— y cuando pueda te reclamo, liquidas el negocio, y te vas con los hijos”. En la balandra pensé muchas veces en el acierto o desacierto de esta decisión mía. Pensé si no habría de encontrarme con los mismos problemas en Venezuela. Si no habría hecho una locura, abandonando el hogar. Pensé muchas cosas… Pero terminaba siempre venciendo mis pensamientos negros. (150)

Entre los pasajeros hay un matrimonio de asturianos, los Lozano, que viajan con los hijos. A la pareja hasta nace un hijo sietemesino durante la travesía, muriéndosele luego frente al Cabo Codera, ya casi al llegar. Su presencia da un toque de regionalismo dialectal, con los elementos de bable de su habla, y presenta la dura situación de los campesinos asturianos en esa época de luchas entre guerrilla y guardia civil, en medio de los caseríos indefensos:

> —Yo —me explicaba ingenuo, Ángel Lozano— fuera de *unes palices* que me dieron, tuve suerte. Pero en un *caseriu cercanu al míu*, los *fugaos* armaron la de Dios es Cristo. Prendieron *fuegu* a la casa y mataron a *to* la familia: la *muyer*, el *home* y los cuatro *fíos*. Lo *ficieron de escarmientu*, *pa* que los obedeciéramos más a ellos que a la guardia *cevil*. (109)
>
> Argimiro Fombona le vaticina un futuro de labrador en los Andes venezolanos, con sus paisajes muy parecidos a Asturias:
>
> —Qué se yo! —se apenaba, Ángel Lozano—. *Non* conozco a *naide*. Como *non* me eche una mano alguien, *toy listu*.
> —No se preocupe, hombre —insistía animándole, Argimiro Fombona—. En Venezuela hay muchos asturianos. Ya verá como se orienta en seguida. (152)

Debía ser aquella tal vez la misma esperanza de Castañón… Y en efecto, por suerte, un guardián del puerto de La Guaira conoce a un asturiano muy solidario, que cubre todas las formalidades y ofrece un trabajo a Ángel Lozano, así que las autoridades del Servicio Inmigratorio le entregan la familia.

Un acontecimiento importante de la travesía es la muerte por una fiebre desconocida del piloto, Fidel Sánchez, un canario de sesenta y dos años. Habiendo demonstrado su incompetencia, ha sido substituido en el mando por un radiotelegrafista, Mariano Rendueles, que anima mucho a los pasajeros y se revela confiable, consiguiendo rectificar el rumbo hacia el oeste y alcanzar así la Guyana francesa, donde son muy bien recibidos. El patrón del barco es un levantino cincuentón, bajo y regordete, Jerónimo Giner, que quiere rehacer su vida en Venezuela, después de haber estado él también en la cárcel. En un primer momento piensa quedarse en Cayena para dedicarse al cabotaje, pero Rendueles y los pasajeros le obligan a seguir hasta La Guaira.

En *Una balandra encalla en tierra firme* aparece también el tema erótico, con una inesperada solución donde se atisba el nacimiento de nuevas percepciones y nuevas costumbres. Catalina Fuentes, la única mujer soltera, es joven y todos los varones del barco (casados o solteros) se

sienten atraídos por ella, pero hay un pacto a bordo: el pacto de no ofenderla. Sin embargo, un día el narrador descubre a César Llovera besándose con ella, y se entera de que ha tenido aventuras con varios otros. Figueras entiende que Catalina tiene sus treinta años y es libre de hacer lo que quiere, pero por otro lado siente una especie de obsesión, «mezcla rara de deseo y de pena» (100). La desea idealizándola (aunque jamás le falta de respeto) y sufre por su relajamiento a bordo, juzgándola a partir de un sentido tradicional de la honra, a pesar de haber viajado a Suecia en su juventud y haber comprobado que «en las mujeres nórdicas, la honradez, no está en los dramas calderonianos. Está en el corazon, en la cabeza» (100). Le saca de dudas la propia Catalina en Cayena, al decirle que tiene novio esperándola en Venezuela y contarle algo de su pasado:

> —Yo había entrado clandestinamente en España. Fui evacuada cuando la guerra. En Francia conocí a mi novio, al salir ambos del campo de concentración. Él viajó a Venezuela luego de regresar yo a España y ser detenida.
> —¿Y qué tiempo estuvo en la carcel?
> —Dos años. Me detuvieron en Barcelona bajo la sospecha de que me dedicaba a cruzar la frontera con propaganda clandestina. Yo fui comunista, para que usted lo sepa.
> […]
> —Él fue siempre bueno para mí, ¿sabe? Al salir del campo de concentración, convivimos en Francia algún tiempo. Cuando se desengañó del Partido, decidió emigrar a Venezuela. Y mientras yo estuve en la cárcel, me ayudó en lo que pudo. Siempre supe de él.
> —Por qué se desengañó del comunismo su novio?
> —Por no aguantar la disciplina. Me decía, que era una disciplina impuesta al margen de los sudores del trabajador. (132)

Así Figueras se da cuenta que sus cábalas eran sin fundamentos y aprecia la franqueza amistosa de la joven, «una mujer con ausencia total de prejuicios. Era española en el tipo y en la cara, pero nórdica, nórdica del todo» (133). Catalina pasa a ser el prototipo de la mujer nueva, salida de la experiencia republicana, ya con costumbres avanzadas, como resulta claro de su concepto de la fidelidad entre amantes:

> —Yo soy fiel a mi novio, y él me ha impuesto su sentido de la fidelidad: distinguir un afecto pasajero del permanente, que tal ocurre en los matrimonios adelantados, y en Francia nos lo ha enseñado el ambiente en que vivimos. (133)

La llegada a La Guaira es emotiva:

> En lo más alto de la balandra lucian dos banderas: la española y la venezolana. Nadie podría decir que el nuestro era un barco pirata, ni que las gentes que traía a bordo, fueran apátridas. No. Eran gentes que no habían renegado de su bandera, pero buscaban el amparo de otra, que pudiera ser más madre. Gentes honradas, que habían sufrido, más de dos meses a la deriva, entre el mar y la

> ciudad acogedora de Cayena, para… ¡al fin! arribar a La Guaira, con deseos de trabajar honradamente. ¡Vivir en paz! ¿Sería mucho pedir? (153)

Pero la historia no acaba allí. El libro ofrece todavía un *Epílogo de pesadilla y de esperanza*. Por la misma gente del pueblo, muy solidaria, los pasajeros de *La Milagrosa* se enteran de que el gobierno golpista venezolano ha reconocido a Franco y hay que prepararse para lo peor[12]. El novio de Catalina llega pronto, con los documentos listos, y la profesora de piano es puesta en libertad. El joven deja sus ahorros a los demás pasajeros. La Embajada española no hace nada, y Argimiro Fombona así lo explica a un guardián que se sorprende:

> —Ustedes tienen que darse cuenta de que en España hubo una guerra civil, en la que el vencedor sigue sin dar cuartel al vencido; o el español pasa por el aro, reconociendo que «España es una unidad de destino en lo universal», que tiene «voluntad de imperio», que «Franco es un Caudillo por la gracia de Dios», etc., o de lo contrario… (163-164)

Van por tierra a la ciudad de Barrancas, en las riberas del Orinoco, y una curiara los lleva al campo de concentración de la Isla de Guasina, en el Delta Amacuro. Son tres meses que parecen tres siglos, pero la tenacidad triunfa porque nadie se da por vencido. Escriben cartas de súplica a todo el mundo, y un día llega la visita del Ministro de Salud Pública: «Llovió de pronto, como sabe hacerlo el trópico, y las autoridades, la propia señora del Ministro, chapoteaban barro: el barro sobre el que nosotros dormíamos» (171). Enterados de las condiciones en que viven los emigrantes, los trasladan y les dan la cédula de identidad. Víctor Sanz, el gran estudioso del exilio español en Venezuela, así describe Guasina:

> […] una isla en plena selva, inundada a menudo por las crecientes del Orinoco, bajo temperaturas de hasta 40° a la sombra, poblada de insectos nocivos y animales ponzoñosos, que había servido de penal bajo el gobierno del general López Contreras, luego de lugar de concentración de nazifascistas y finalmente desafectado. A los primeros que allí fueron enviados se les obligó a desbrozar la maleza para instalarse. (Sanz, 1995: 79-80)

En las páginas finales, el narrador comenta lo que ha podido saber, años después, de algunos de sus compañeros de fatiga. Jerónimo Giner encontró su balandra hundida e inservible. Mariano Rendueles, el capitán improvisado de *La Milagrosa*, está agobiado por los problemas económicos y familiares. Otros, como César Llovera, se hicieron ricos. Figueras resume su proyecto realizado con tantas privaciones y esfuerzos, el de una nueva vida para su descendencia en la paz del Guárico:

> Construir una casona. Sufrir devorado por la nostalgia, para que los hijos, me-

[12] Martín Frechilla 2006 resalta la diferencia entre los inmigrantes que llegaron durante el gobierno democrático de Gallegos y los que lo hicieron después del golpe de estado de 1948, cuando la inmigración estuvo suspendida. Y sobre todo si eran indocumentados. También apunta que los diarios venezolanos de la época difundieron profusamente noticias y reportajes de todas estas llegadas.

> jor los nietos, gocen de alegría sana, fruta nueva, trino de turpiales, pan de maíz. Sinfonía de colores que ofrece la paz venezolana del campo. (Castañón, 1958: 181)

> Lo más que podemos hacer es sentir lo criollo, adaptarnos a lo criollo, y a ser posible, morir como inmigrantes ignorados en bien de una descendencia que Venezuela, en la primera generación, sabrá hacer suya sin complejos. (185)

Es, en el fondo, el auspicio implícito en la segunda parte de la ya recordada dedicatoria de la novela: «A cuantos extranjeros han ganado o están ganando la paz en Venezuela, en el proyecto de una nueva vida» (7).

Bibliografía

Ascunce Arrieta, J. Á., 2006. “El exilio del desencanto vencedor”, en M. Aznar Soler (editado por), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, pp. 17-34.

Burgos, E., “Castañón, los libros vencieron a las balas”, en *La Nueva España*, 20 septiembre 2011.

Castañón, J. M., 1958. *Una balandra encalla en tierra firme*, Caracas, Paraguachoa.

---, 1966. *Moletú-Volevá*, Caracas, Editorial Arte.

---, 1971. *Bezana Roja*, Caracas, Casuz Editores.

---, 1975. *Mi Padre y Ramón Gómez de la Serna*, Caracas, Casuz.

---, 1989. *Cuba hablo contigo*, Caracas, Centauro.

---, 1993. *Cuba, sigo hablando contigo*, Caracas, Centauro.

Cuartas, J., “José Manuel Castañón, escritor”, en *El País*, 11 junio 2001.

Díaz Sicilia, J., 1990. *Al suroeste, la libertad. Inmigración clandestina de canarios a Venezuela entre los años 1948 y 1951*, Caracas, Academia Nacional de Historia de Venezuela.

Fernández, J., 2003. “Si no encuentro camino, lo rompo” y “José Manuel Castañón y su circunstancia histórica”, en J. M. Castañón, *La vida así no más, cosa bravísima*, Oviedo, Biblioteca de Asturias “Ramón Pérez de Ayala”, pp. 11-23.

Hernández González, M., 2007. *La emigración canaria a Venezuela*, Santa Cruz de Tenerife – Las Palmas de Gran Canaria, Idea.

Mainer, J. C., 1998. “Un escritor, una época”, *Clarín: Revista de nueva literatura*, 15, pp. 8-12.

Martín Frechilla, J. J., 2006. *Forja y crisol. La universidad Central, Venezuela y los exiliados de la Guerra Civil española 1936-1958*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Mora, M., 1999. “Leer a un exiliado raro y olvidado”, en *El País*, 23 septiembre1999.

Rial, J. A., 1955. *Venezuela Imán*, Buenos Aires, Edime.

Rodríguez Martín, N., 1988. *La emigración clandestina de la provincia de Santa Cruz de Tenerife a Venezuela en los años 40 y 50: la aventura de los barcos fantasmas*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife.

---, 2005. “La emigración clandestina de Canarias a Venezuela en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX”, *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, 18, pp. 115-144.

Ruiz de la Peña Solar, Á., 1999. “Amicus Amicitiae”, en J. M. Castañón, *Obras escogidas*, Oviedo, Nobel, vol. I, pp. 7-13.

Sanz, V., 1995. *El exilio español en Venezuela*, Caracas, Ediciones de la Casa de España y del editor Agustín Catalá - El Centauro, vol. I, pp. 79-80.

Suárez Padilla, Á., 2007. *El Telémaco. El último viaje*, La Laguna, Gobierno de Canarias.

Tuero, T., 1999. “Reseña de José Manuel Castañón, *Obras escogidas*”, *Clarín: Revista de nueva literatura*, 23, pp. 85-86.

FLAVIO FIORANI
Università di Modena e Reggio Emilia

Caminando entre confines inciertos: *Mis dos mundos* de Sergio Chejfec

La deambulación como motor de la escritura

En el presente artículo me propongo analizar *Mis dos mundos* (2008) de Sergio Chejfec, un relato que escenifica el desarraigo de un caminante solitario a punto de cumplir cincuenta años y alterna la descripción de su paseo con una introspección sobre el tiempo vivido. Cabe señalar que el relato del vagabundeo por una ciudad del sur de Brasil, igual que en otras autoficciones de Chejfec, despliega una personal configuración del contrato de lectura al resignificar el género del paseo urbano en el escenario actual de las metrópolis.

Mis dos mundos narra la errancia y las cavilaciones de un sujeto desterritorializado, un visitante que, en espacios densos e inasibles e influenciado por los periplos de otras épocas en Europa, es un apenas solapado Sergio Chejfec. Otra característica de la autoficción del autor es que olvidar su propio nombre, el motivo de su visita, tratar de ser otro, convertirse en nadie, posibilita la descomposición del concepto clásico del relato de viaje con un uso desviado del registro autobiográfico. Experiencia imprecisa y finalmente incomunicable, el relato de una caminata juega con la des-identificación entre autor y narrador, se aparta de novelas que la crítica ha calificado con el rótulo 'giro autobiográfico'[1] y se arriesga en el borde de lo íntimo deslizándose en una distancia que se resiste a la identificación.

La deambulación dará cuenta del estado de desorientación e indefinición de un sujeto monológico que de antemano declara el estatuto aleatorio de su periplo: el paseante curioso va por las calles de la ciudad y no encuentra lo que busca. Dicha condición contradictoria tiene su equivalente en la constante oscilación entre el intento de hacer de la ciudad una experiencia social y la interrogación sobre su condición de caminante desorientado en una geografía enrarecida. Espacio heterogéneo, disruptivo y conflictual, la ciudad desordenada y posmoderna del sur de Brasil despliega su carácter de «lugar de la transición», de ciudad fluctuante, incesante

[1] Me refiero a la tendencia a escribir sobre vivencias personales con el recurso a la primera persona en la literatura argentina reciente. Giro que excede lo literario y se da en el marco de un proceso más amplio. La definición es de Alberto Giordano (Giordano, 2008).

«espacio de flujos» que ha reemplazado preexistentes identidades radicadas en «espacios de lugares» tal como Edward W. Soja plantea las dialécticas del espacio urbano en tanto lugar para la experiencia individual y colectiva y simultáneamente estructurado como real y virtual (Soja, 2007: 44). De tal forma que la comprensión del espacio experimentado y recorrido puede asimilarse a escribir una biografía, una interpretación del tiempo vivido por un individuo.

Como otras ficciones del autor (*Los planetas*, 1999; *Boca de lobo*, 2000; *Baroni: un viaje*, 2007), *Mis dos mundos* problematiza el espacio y la topografía urbana con una escritura que da cuenta de cómo recorrer el espacio urbano sea una marcha automática que devora la superficie, multiplica esquinas ruidosas, gentíos, episodios, tránsito enredado, soledad, descuido: todo es arrojado a un «rincón desordenado de la memoria donde todo se amontona sin jerarquía ni organización» (Chejfec, 2008a: 21). Eje de la escritura, el espacio vertebra la homología entre las figuras verbales y la figura del paseante y, en tanto práctica de espacio, la ficción sobre el andar escenifica la incompletud del estar ausente y en pos de algo propio con las frecuentes y abstractas contrariedades que jalonan el texto.

La ciudad, con su topografía de sitio indeterminado, intercambiable tiene su equivalente en la idea del relato como representación de acciones indeterminadas y posibles. De esta manera, siguiendo a De Certeau, hacer del vagabundeo un espacio de enunciación determina que el arte de dar vuelta a la deambulación corresponda al arte de «dar vuelta» (De Certeau, 2007: 112) a las frases y asimile la escritura con la caminata en una especial y espacial «retórica del andar» (112), a saber, un arte de dar vuelta a las frases que tiene su correspondiente en un arte de dar vuelta a los recorridos. El manejo de los sentidos relacionados con el espacio y su carácter discontinuo y amorfo vertebra muchas narraciones de un autor que privilegia la «relación difusa y ambigua que pueden tener los personajes o el narrador con la dimensión espacial» (Chejfec, 2008a: 15).

Anclado desde el comienzo en una condición de extranjería, el caminante/narrador/personaje de un relato que se ha definido como el «réquiem impasible del paseante urbano clásico» (Speranza, 2012: 111) encuentra en la «elusiva enseñanza europea» (Chejfec, 2008a: 20) y en la reminiscencia de un viaje a una ciudad de Alemania el marco referencial de una peculiar y poética «segunda geografía» (De Certeau, 2007: 117) marcada por reliquias de sentido, ruinas, huellas de días y objetos olvidados: «en el Brasil todo me empujaba al pasado» (Chejfec, 2008a: 72). De igual manera, la búsqueda inútil de rastros del pasado en la ciudad globalizada patentiza el hecho de que las ciudades de Europa despliegan una escenografía de presente dichoso como extensión de un pasado supuestamente vivo, dado que son la imagen de tiempos superpuestos que cohabitan de manera exitosa. Lo que obliga al narrador a reconocer que la topografía de la ciudad globalizada ha devenido ruina del moderno y que su «nostalgia vacía» (55) en una ciudad informe del sur del mundo patentiza una experiencia fragmentaria e imprecisa, una conflictiva dialéctica entre el presente y el pasado, lo ajeno y lo familiar parecida a las conexiones evanescentes de la navegación en la red.

Con el desarraigo de quien avanza y retrocede, el narrador despliega una reflexión intermitente sobre el espacio que lo rodea y en la opacidad del afuera valora su mundo interno imaginando «un mundo hecho de líneas punteadas, el dibujo indeciso de los contornos y el diseño de las relaciones» (81). En su vacilante modo de percibir las cosas el paseante encuentra su intermitente consistencia dramática y su memoria se abre a emociones y recuerdos del pasado que, por estar separados del presente, adquieren consistencia en un plano sentimental,

afectivo. Tras pocas horas de vagabundeo y de contemplación en el parque de la ciudad, un narrador «siempre consciente de ocupar un espacio identitario provisorio, fonterizo y en vías de posible extinción» (Niebylski, 2012: 5) cree encontrar la condición que detiene el avance del tiempo, el desafío de la destrucción. Percibe en la «inconsistencia, o abstracción» (Chejfec, 2008a: 81) el lugar arquetípico y mediador que activa la introspección: la desorientación espacio-temporal marcada por un lugar «al borde de la extinción y del olvido» (79) habilita la autorreflexividad y pone en relación la escritura con la efectividad de lo real.

La pérdida de coordenadas espacio-temporales, que colisiona con la mención de datos referenciales precisos (los bancos del mercado, las parrillas, los vendedores ambulantes), es el recurso para exorcizar un espacio urbano extrañado. Asimismo, vertebra la autobiografía espacial de un narrador dislocado para quien caminar sin hacer nada más es un intento de autorreconocimiento, un antídoto al flujo incesante de la gente y, finalmente, un modo de encontrar en el pasado un equivalente de la deambulación sin dirección precisa que es el motor de la escritura. Aunque el narrador dude de que caminar es a la vez «la experiencia corporal con la mejor sintaxis para acompañar la vida» (12-13) y lo más indicado para la observación y el pensamiento, el trazo intermitente de la escritura atestigua que andar a pie escenifica la ilusión de autonomía y sobre todo produce evocaciones y recuerdos que el narrador imagina haber vivido en otras condiciones.

Acto fortuito que deja marcas pasajeras y percibe indicios modestos e irrelevantes, caminar por caminos subalternos es todo lo contrario de una observación científica de la naturaleza: es una «forma de arqueología superficial» (38) con la que el narrador se hace «testigo de lo anónimo, de lo inclasificable para la historia» (38). El vagabundeo, testimonio de lo que difícilmente perdura, permite concentrarse más sobre lo que *no* somos, porque el caminante solitario y obsesivo transmite la imposibilidad para representarse a sí mismo. No busca el enigma acerca de sí mismo, sino que concibe la caminata como un proceso de acercamiento al espacio intersticial y excéntrico donde vivir la trabajosa experiencia de su propia ajenidad (Demetrio, 2004: 34). En una de las diversas líneas que propone la novela la conjetura viene a ser algo muy similar a lo que Chejfec considera una clave emblemática y la mayor consistencia estética de las narraciones de Juan José Saer «que incorporan una calidad conjetural a su dimensión especulativa» (Chejfec, 2005: 95). En sintonía con el escritor santafesino en la idea de la literatura como estética de la indecibilidad, de un modo sin embargo verbal, la deambulación por espacios imprecisos potencia la autorreflexividad y guarda similitudes con la idea de que el objeto de la literatura es aproximarse a nuestras facultades sensoriales transformando esa autorreflexividad en escritura.

Una aventura espacial y un viaje a destiempo

Al comienzo del relato, un «deseo imperioso y contradictorio» (2008a: 21) sostiene las excursiones del narrador-escritor en un espacio urbano donde «la uniformidad visual y económica, las grandes cadenas comerciales, las modas y los estilos transfronterizos relegan lo particular a un segundo plano, a un fondo borroso de colores envejecidos» (14). Con su topografía imprecisa e intercambiable, la ciudad determina una sensación de tedio y de desgano, especialmente si la oscuridad y la multitud que transita por una plaza provocan la pérdida del sentido de

la orientación, y un enrarecimiento semántico resta todo valor referencial a esquinas, calles, edificios, transformando la geografía urbana en un conglomerado de sitios inasequibles. Consciente de que pasear lo puede llevar a la ruina como a la salvación, el caminante emprende su marcha en un estado de indefinición que reconfigura las relaciones entre prácticas espaciales y prácticas significantes: la ciudad y los relatos posibles de la vida urbana posibilitarán la experimentación de una geografía del recuerdo tanto de lo que pasó como de lo que pudo haber pasado porque las opciones más disímiles pueden convivir en el espacio de la memoria.

Es más, la primera parte del relato no deja de recordarnos que el caminante no avanza hacia algún lugar: no hay descubrimiento en la medida en que no hay progresión alguna debido a que andar sin rumbo y sin interés en el desorden anónimo genera una condición incierta, vacilante en los que el narrador define «lugares de abandono» (6). En este sentido el relato se encargará de desmentir el tópico del parque (y del Brasil) como espacio de naturaleza exuberante y una ciudad que no mantiene ningún rastro o reliquia histórica refuerza la condición fronteriza del yo vacilante en una geografía incierta.

El relato del paseo por la ciudad no se configura como una cadena de operaciones espacializantes y no es punteado por lugares que exhiben marcas referenciales de tiempos superpuestos (como en cambio ocurre en Europa). Condición necesaria para emprender el vagabundeo urbano es la indeterminación, que hace posible y creíble una retórica del andar en la que la materialidad de las cosas pasa «a un segundo plano de profundidad relativa, periférica y flotante» (25) y la desorientación obliga el narrador inseguro a olvidar su propio nombre y el motivo de su visita a la ciudad.

Con estas premisas, el narrador emprende su paseo por el gran espacio verde que domina el plano urbano. En principio su intento es escapar a la sensación de soledad y desamparo y «tratar de ser otro, alguien nuevo» (11). Un yo intermitente imagina estar en un parque de cualquier lugar, en un sitio arrumbado, indistinto, y vacila «inciertamente entre identidades intersticiales y difusas» (Niebylski, 2012: 5) donde la persona «se ausenta, se convierte en nadie y ella misma termina siendo imprecisa» (Chejfec, 2008a: 6). Luego su errancia lo lleva a imaginarse a sí mismo desvinculado de su propio pasado cuando la pérdida del sentido de la orientación impide establecer una relación entre el orden de los signos y el orden de las cosas que el entramado del mapa de la ciudad no ayudan a recomponer. En tanto sistema espacial confuso, la ciudad provoca en el caminante extrañamiento, desinterés, desidia e inercia. De esta manera, el relato da cuenta del choque entre la trama urbana y el narrador-paseante que decide internarse en el parque como una compensación al «lugar practicado» (De Certeau, 2007: 122) que es la ciudad, poniendo «en primer plano esa relación difusa y ambigua que pueden tener los personajes o el narrador con la dimensión espacial» (2008b: 15). Así el caminante abandona el sistema de referencias del mapa con sus signos geométricos y su polaridad puesta en la acción de ver, y emprende su aventura en el espacio del parque como relato, experiencia *in itinere*, sucesión de operaciones que marcan el movimiento de un sujeto que practica al azar el lugar del parque como respuesta al poder del mapa y como relato del andar que une tramas espaciales a tramas textuales (Iacoli, 2008: 59-60).

El caminante «sin ostensibles ataduras con el pasado» (Chejfec, 2008a: 11) se interna en la gran mancha verde que domina la trama urbana y radia energía a través de las calles que lo conectan a los barrios. Espacio indistinto que abre al desplazamiento de la identidad, el parque es una región relegada (de acuerdo con el significado del verbo latín *relegare*, o sea la acción de

apartar, desterrar a un ciudadano) donde el entorno se suspende y el narrador emprende un viaje a destiempo y una búsqueda interior. En este sentido la deambulación –que trae consigo la idea de desorientación y de abandono al inconsciente– transforma el espacio en territorio empático donde caminar es acto perceptivo y creativo, lectura y escritura del espacio en sí que deviene lugar (Careri, 2006: 28 y 54).

La necesidad de superar la desorientación, junto con la sensación de no poder construir el lugar de su habitar, suscita en el sujeto que avanza con vacilación y distanciamiento la imaginación del parque como una compensación a su exilio caminante y permite meditar en el pasado y el porvenir con una digresión que evoca rastros de su pasado y un viaje a Alemania. El abandono del mapa que no garantiza el sentido de la orientación tiene su correlato en la configuración de un mapa físico y mental que en un parque descuidado y ganado por el abandono habilita la rememoración casual de hechos y objetos que son indicios del tiempo transcurrido.

De esta manera la aventura espacial de un sujeto opaco se torna una aventura del tiempo. Un parque en estado de abandono, agregación de desamparo, suciedad y peligro, cuya topografía móvil apenas permite discernir la frontera entre sendero y bosque, posibilita una experiencia del paseo como cognición a la vez física y mental del tiempo transcurrido. La caminata en el parque se configura como un viaje a través de los modos en que la memoria adquiere forma en el espacio y abre a la especial relación entre memoria involuntaria y reconocimiento: «En las caminatas una imagen me lleva a un recuerdo, o a varios, que a su vez imponen otras evocaciones y pensamientos conectados, muchas veces azarosos, etc., creando en general delirantes ramificaciones temáticas que me desbordan…» (Chejfec, 2008a: 24).

En este sentido la retórica del andar sin ataduras y el abrirse a la irrupción del pasado determina la fabricación de un espacio físico y mental que permite *ser otro*. Siguiendo a De Certeau sostenemos que para el narrador-caminante «la subjetividad se articula sobre la ausencia que la estructura como existencia y la hace 'estar allí', *Dasein*» (De Certeau, 2007: 121). La posibilidad de estar *allí* habilita una práctica del espacio y del devenir otro: «practicar el espacio es repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia; es, en el lugar, *ser otro y pasar al otro*» (122) sin vínculos con el pasado. El relato del paseo por el parque –que como versión domesticada de la naturaleza exuberante es un espacio que separa del tiempo– será una experiencia que el narrador representa como un vaivén entre lo real y lo imaginado y es el eje que vertebra una escritura que se apoya en la averiguación del sentido que tiene tanto el vagabundeo como la función de la escritura del espacio practicado.

La evocación de lo olvidado y el espacio vivido del parque

El vaivén entre presente y pasado se produce en un parque que es vestigio de la naturaleza, se manifiesta como indicio del tiempo transcurrido y opera como enlace simbólico entre espacio, tiempo y emoción. Como señala Paul Ricoeur, siguiendo la reflexión de Platón en el *Teeteto* acerca de la memoria y la reminiscencia en relación con la idea de huella (*typos*) y a su capacidad explicativa a lo largo del tiempo, para el caminante el reconocimiento del recuerdo abre a la dinámica de la rememoración y corresponde al reconocimiento de sí mismo (Ricoeur, 2005: 128-129). Por un lado la tracción de una marcha automática ha arrojado a un rincón desordenado de la memoria sitios, esquinas, episodios de su caminata por la ciudad; por otro la errancia

en el parque produce el desdoblamiento que evoca un paisaje infantil y un pasado borroso que tiene su correspondiente en la deambulación por el rincón desordenado de la memoria. A una idea del paisaje como ruina del tiempo corresponde una percepción enrarecida del tiempo.

La rememoración que sorprende al caminante se acompaña a la perturbadora sensación de estar marcado por el pasado en forma de vestigio, de ruina con su carga emocional. Rastro de un tiempo sufrido, añorado, el pasado como huella huidiza y vulnerable, fragmento que remite a un entero, es traspuesto en memoria. La caminata activa un rememorar casual que encierra una paradoja: no es posible decir la distancia temporal sin reconocer que el pasado es al mismo tiempo lo que no es más y lo que ha sido.

En este sentido la deambulación habilita la evocación, o sea el recuerdo de lo que se ha olvidado, como una especie de revelación imprevisible: «Igual que yo, ser errabundo, el pasado funcionaba como una deambulación, algo sin dirección precisa y mucho menos prefijada» (Chejfec, 2008a: 73). El parque actúa de mediador para internarse en los senderos oblicuos de la interioridad, y la memoria se abre a emociones que repercuten en el presente: los recuerdos familiares son integrados en un plano sentimental, afectivo, tal como ocurre cuando la memoria recompone fragmentos de un mundo sumergido pero que emotivamente todavía nos vigila (Tarpino, 2008: 24-25).

Cuando se reactiva la carga emocional de hechos y objetos que el tiempo ha sedimentado como huella enigmática, el narrador capta la dimensión transcurrida del tiempo. Lo hace a través de imágenes con un fuerte poder de evocación que remiten a la vulnerabilidad de la condición mortal y dan cuenta de la perturbadora sensación de estar marcado por el pasado en forma de ruina, como indicio del enigma del tiempo transcurrido y huella sensible que el pasado activa en el recuerdo. Desde este punto de vista, con el reconocimiento del recuerdo con su fuerte carga emocional el caminante atisba una forma de duelo paralizado por la indecibilidad de un evento como la Shoah, palabra-enigma que nombra lo que es sin palabras y puede dar nombre a lo indecible.

De manera similar al proceso de reconfiguración de la memoria contemporánea que en el flujo acelerado del moderno despliega las aporías del tiempo y se achica sobre el presente (Tarpino, 2008: 18-19), el reconocimiento del recuerdo corresponde al reconocimiento de sí mismo: tras unas horas de caminata y de contemplación, el narrador se encuentra en una relación empática con el lugar y cree haber detectado la vida íntima del parque. La excursión alcanza un primer logro: practicar el espacio ha transformado la opacidad del afuera por efecto de la operación sentimental de la narración. Relatar el paseo por el parque significa animar sus perímetros físicos, fijar su perfil en relación con el espacio anónimo e inerte como efecto del cambio del mundo interno del narrador:

> […] no exagero si digo que esa tarde en el sur de Brasil el mundo se transformó para mí. Desde un lugar único e inconsistente a la vez, el universo se organizaba a voluntad según relaciones siempre visibles. En medio del día lo visible se trastocaba, o mejor aún, aparecía bajo una forma hasta ese momento no conocida, por lo menos para mí… (Chejfec, 2008a: 82)

El espacio deviene lugar, la memoria se percibe como huella: de mera extensión física, el parque, que «gracias a su belleza invencible y a la sabiduría con que había sido concebido para

perdurar en tiempos de destrucción» (79) exhibe un logrado equilibrio entre paisaje y ambiente, se torna espacio memorial y la percepción estética hace que una autobiografía espacial sea también la aventura del tiempo. Tras pocas horas de caminata y de contemplación, una especie de revelación rescata el mundo interno del caminante de su opacidad y transforma el parque en espacio vivido: «creía haber encontrado la clave de cierta vida íntima del parque […] lograba lo que pocas veces había conseguido, incluso en sitios donde permanecí por meses o años: ser considerado del lugar» (78-79).

Siguiendo a las reflexiones de De Certeau sobre las prácticas caminantes como espacio de enunciación (De Certeau, 2007: 110-112), cuando el caminante despliega una retórica del andar con la apropiación del espacio y su andar relata las trayectorias que 'habla', el parque en tanto espacio vivido habilita la reminiscencia de otro tiempo. La distorsión prospéctica que sufren los chorros de una fuente activa el autoreconocimiento:

> El *presente*: raramente hasta esa tarde había advertido el significado confuso, a veces también inconsistente de esta palabra, a lo que debería agregarse el sentido equívoco que muchas veces tiene…
> Bajo el círculo de humedad […] *yo me autovisitaba* desde un extremo de la ancha franja denominada el *presente* hasta otro rincón más amplio aún, y más difuso y deambulatorio, como puse antes, llamado el *pasado*. Llegaba hasta este parque *a verme*, por ejemplo, después de haber repartido los legados entre mis sobrinos». (Chejfec, 2008a: 76)

Un tiempo recobrado se manifiesta como subjetividad autoconsciente en forma similar a la especial capacidad perceptiva de un célebre caminante solitario como Robert Walser tal como lo caracteriza W.G. Sebald: «Con la precisione di un sismografo, Walser registra le minime scosse che si verificano ai margini della sua coscienza, prende nota delle fenditure e dei corrugamenti che vengono a prodursi sul terreno dei suoi pensieri e delle sue emozioni […]» (Sebald, 2006: 44-45). En esas hendiduras el nomadismo estrictamente virtual del narrador replantea la relación entre espacio y tiempo que vertebra la novela y lo instala en una dimensión diferente.

Por efecto de una memoria involuntaria, los recuerdos se originan por sí mismos y traen las cosas con un porcentaje exacto de memoria y recuerdo (Poggi, 1991: 26-28). El proceso de reconocimiento impulsado por la memoria involuntaria lleva a reconocer eventos, personas yuxtaponiendo una imagen a otra:

> Ahora recapitulaba esos hechos y tenía la impresión de haberlos sufrido bastante tiempo atrás, no pocas horas antes; e incluso más, tenía la impresión de haberlos vivido bajo otra situación, bajo otro régimen temporal y en otras condiciones. Ignoro si habrá sido efecto del parque, es lo más probable. Los parques y los paseos me separan del tiempo y me instalan en una dimensión diferente, alterna, compatible con la verdadera, digamos, o en todo caso efectiva, pero aislada y a veces autónoma. (Chejfec, 2008a: 95-96)

Se activa una memoria desvinculada de la contingencia del tiempo (el presente): el parque, con su sectorización natural y sus espacios bien circunscriptos y autosuficientes, tiene un «efec-

to mundo, […] un equilibrio ejemplarmente ganado entre paisaje y ambiente, con un obvio impacto sobre la percepción de las personas» (79). Una percepción del espacio determinada por su valor sentimental altera la relación entre el mundo externo e interno: por medio de la emoción del recuerdo la memoria es un retorno a tiempos-espacios superpuestos, a un estado de suspensión (Tarpino, 2008: 39-40).

Huellas judías y mundos privados

La novela tiene su punto de inflexión cuando el tiempo recobrado permite al narrador imaginarse a sí mismo como objeto de ficción gracias a la memoria involuntaria y a su capacidad de generar recuerdos y reconocer huellas del pasado (Poggi, 1991: 33). El caminante es, él mismo, el resultado de una acumulación de recuerdos e impresiones. Tal como ocurre con la memoria involuntaria, la sucesión de los hechos recordados culmina en el autorreconocimiento de una subjetividad que se percibe en una doble dimensión y en el desdoblamiento adquiere consciencia de estar en dos mundos, en un tiempo que no es solamente la contingencia de lo vivido.

El nomadismo espacial culmina en una interrogación sobre una identidad intermitente, solicita a meditar «en el discurrir del tiempo, en el pasado y en el porvenir, en lo desconocido y lo abandonado, lo perdido y lo desaprovechado, en el consuelo y las promesas del futuro, etc.» (Chejfec, 2008a: 103). Un sujeto dislocado atisba las huellas de un viaje a Europa y encuentra indicios y reminiscencias de un paisaje infantil. En una digresión, con su «agregación inestable donde se combinan vagas ideas sobre los recuerdos, sobre la evocación como actividad narrativa» (2005: 126), el protagonista menciona el reloj pulsera que había visto en la mañana y una ciudad alemana a orillas de un lago destruida por los bombardeos en la segunda guerra mundial que al narrador le había parecido demasiado impecable por haber borrado todo rastro de guerra y destrucción. La perturbadora sensación de estar marcado por el pasado se asocia al objeto-huella: con su ambivalente carga emocional y simbólica, el reloj inverso interpela el narrador (Logie, 2009: 6) porque alude a la vulnerabilidad de la condición mortal y está «asociado a las trabas de mi situación» (Chejfec, 2008a: 63).

En este sentido, en tanto divagación del relato con respecto al tiempo, la digresión opera como una analepsis heterodiegética que registra la visita a una ciudad alemana, el reloj cuyas agujas avanzan en dirección contraria, la masacre de los familiares en la Shoah, un verano caliente en otra ciudad, el largavista de su padre, el abuelo fumador empedernido, el pasado familiar y la persecución de los judíos de Europa. Configura retroactivamente el sentido del relato cuando el narrador reconoce la importancia de «la enseñanza perenne de mirar hacia atrás» (69). En relación metafórica con la totalidad semántica del relato, la digresión no es, como en la novela tradicional, una pausa estratégica, y tampoco una espacialización del tiempo de la espera, sino que posibilita la expansión de la historia sin detener el relato del vagabundeo de un narrador que no avanza hacia un destino. Produce hendiduras que solicitan el lector a detenerse, opera como soporte textual a la perspectiva extradiegética del autor: el espacio descriptivo da forma al relato con una temporalidad intermitente, oscilante, con sus rodeos, su zigzagueo y constituye la verdadera armazón del relato. En tanto figuración de un tiempo pasado, la digresión es una función del tiempo, y puede transfomar una experiencia vivida en una especial retórica del andar hacia el pasado familiar y en mecanismo catalizador de la escritura.

De esta manera, la digresión en el tiempo recobrado es un espacio que amplía los intersticios de la narración, donde se deposita el tiempo de la evocación. Es más, es la cifra poética de la novela y corresponde al fin de la apatía inicial, cuando el caminante sin sentido de la orientación buscaba en la ciudad desordenada y fluctuante rastros del pasado y de ciudades europeas que escenifican un pasado vivo. Su caminata produce la evocación de reliquias de sentido, huellas, objetos de memoria que pertenecen a una historia, la historia de su familia. De este modo la acción de caminar vertebra escritura y evocación como «agregación inestable» (2005: 126) y, además, expresa la indeterminación con que Chejfec alude a su entorno familiar judío sin el recurso a los elementos cristalizados de una herencia y eludiendo toda connotación fuertemente referencial.

Todas estas cuestiones enlazan con la condición de extranjería de un sujeto desterritorializado que tiene su correlato en la «zona de tensión» (124), en el lugar incierto de la condición judía que el escritor Chejfec reivindica en su estatuto fronterizo y en el contacto con el mundo gentil contaminando las nociones de propio y ajeno. El espacio identitario provisorio del escritor refleja la desorientación espacio-temporal que vertebra el relato autobiográfico del caminante con una escritura que reproduce tiempos fracturados y superpuestos y hace de la evocación su modo de regulación. De este modo el recuerdo rescata del anonimato profundo lo que proviene del pasado, transforma en legado unos objetos familiares y «hace respirable un lugar donde, unos momentos antes, nos sentíamos extranjeros absolutos» (124-125). Ahí la evocación se hace motor de la escritura y la memoria se aferra a objetos que resisten a la injuria del tiempo y son las palabras del fragmentario relato de una historia familiar que permitiría urdir la trama fracturada del tiempo de la persecución de los judíos de Europa.

La brecha entre tiempo y memoria (la memoria en tanto recuerdo de lo que se ha olvidado) abre al tiempo interior del narrador y trae a la superficie la visita a la ciudad alemana y al descubrimiento de una temporalidad personal: «era un viaje al pasado y, en parte, a una forma del pasado que me pertenecía indirectamente» (2008a: 62). Es la misma brecha que para el narrador surge de la imposibilidad de tener alguna emoción neta y directa que afecta a los viajeros judíos al llegar a Alemania y se manifiesta como reintegración de un pasado colectivo, como «prueba irrefutable de provenir de un lugar concreto» (69). A los objetos preciados y obsoletos para legar (el largavista con su estuche, el encendedor del abuelo, el reloj inverso) se encomienda la tarea de recomponer la fisura entre el presagio del tiempo como fin y su rescate en forma de memoria doméstica, familiar (Tarpino, 2008: 37).

Producto de una discontinuidad, la recuperación del pasado a través de los objetos vestigio puede también delatar la conflictiva actitud de mirar hacia atrás y mentir para seguir adelante. Rescatando lo memorial-afectivo bajo la forma de marcas tangibles, la memoria se aferra a objetos que «condensarán la historia de personas y de cuerpos» (Chejfec, 2008a: 65). De los objetos vestigio, mediadores de una posmemoria vicaria para un narrador que los ha heredado y quiere transmitir una herencia a sus sobrinos, el reloj que marca el avance del tiempo y a la vez dice lo contrario alude a tiempos superpuestos, a los dos mundos que movilizan la introspección privada y el oficio del escritor.

Clave emblemática de la novela, *los dos mundos* del paseante no son zonas divididas o irreconciliables, no suponen una disyuntiva existencial aun siendo mundos privados y opuestos. Son un ejemplo de convivencia, no plantean una disyuntiva y no hay que entenderlos como polaridades radicales. Lo que la narración patentiza es el *discrimen* (palabra latina por inter-

valo, apertura, hendidura, grieta), el límite, el lugar incierto, el intersticio y la frontera borrosa entre lo vivido y lo imaginado, lo virtual y lo real, la figuración y la escritura. Los dos mundos plantean un dualismo (que no es un conflicto irresoluble entre dos alteridades radicales) y una fecunda antítesis que deja insaturado el ejercicio gnoseológico (Chiodo, 2013: 55). Posicionado en su *discrimen*, el lugar incierto donde pasado, presente y futuro se intersectan en paradójica simultaneidad (Berg, 2016: 79), el narrador convoca a Félix, personaje errabundo y a la deriva de la historia, y protagonista de la película de animación *Felix in exile* de William Kentridge. En el espejo opacado de la rememoración, el paseante solitario percibe lo propio y lo ajeno y despliega una introspección personal que preserva el pasado como resto en una autobiografía espacial que es también un viaje a destiempo.

Bibliografía

Berg, E.H., 2012. “Sergio Chejfec: un estilo vagabundo y fuera de casa”, en M. Bueno (editado por), *La novela argentina. Experiencia y tradición*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 119-139.

---, 2016. “Paseantes solitarios”, en E.H. Berg y N. Fernández (editado por), *Intervenciones*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 73-90.

Careri, F., 2006. *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi.

Chejfec, S., 2005. *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

---, 2008a. *Mis dos mundos*, Barcelona, Editorial Candaya.

---, 2008b. “Los escritores originales me producen desconfianza”, (entrevista a cargo de Juan Trejo), *Quimera*, 302, pp. 12-18.

Chiodo, S., 2013. *Apologia del dualismo. Un’indagine sul pensiero occidentale*, Roma, Carocci.

De Certeau, M., 2007. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, L. Giard (editado por), México, Universidad Iberoamericana.

Demetrio, D., 2005. *Filosofia del camminare. Esercizi di meditazione mediterranea*, Milano, Raffaello Cortina.

Giordano, A., 2008. *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva.

Iacoli, G., 2008. *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci.

Logie, I., 2009. “La singularidad del proyecto poético de Sergio Chejfec: análisis de *Mis dos mundos*”, en J. Amícola (editado por), *Orbis Tertius*, La Plata, Orbis Tertius, pp. 1-7 <http://hdl.handle.net/1854/LU-941094> (24 de enero de 2020).

Niebylski, D.C., 2012. “Sergio Chejfec: De *Lenta biografía* a *Mis dos mundos*”, en D.C. Neibylski (editado por), *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 1-20.

Poggi, S., 1991. *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, Bologna, il Mulino.

Ricoeur, P., 2005. *Percorsi del riconoscimento*, Milano, Raffaello Cortina.

Sebald, W.G., 2006. *Il passeggiatore solitario. In ricordo di Robert Walser*, traducción al italiano de Ada Vigliani, Milano, Adelphi.

Speranza, G., 2012. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama.

Soja, E. W., 2007. *Dopo la metropoli. Per una critica della geografia urbana e regionale*, Frixa E. (editado por), Bologna, Pàtron Editore.

Tarpino, A., 2008. *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi.

EMANUELE LEONARDI
Università degli Studi di Padova

El infinito de la reescritura: Carlos Liscano, Dino Buzzati y Jorge Luis Borges

«Hay un concepto que es el corruptor y desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética, hablo del infinito» (2002: 254), escribe Borges en *Avatares de la tortuga* (1932) en relación a las paradojas de Zenón de Elea y a su poder desestabilizador vinculado al concepto de 'infinito'.

> Yo anhelé compilar alguna vez su móvil historia. La numerosa hidra (monstruo palustre que viene a ser una prefiguración o un emblema de las progresiones geométricas) daría conveniente horror a su pórtico; la coronarían las sórdidas pesadillas de Kafka y sus capítulos centrales no desconocerían las conjeturas de ese remoto cardenal alemán —Nicolás de Krebs, Nicolás de Cusa— que en la circunferencia vio un polígono de un número infinito de ángulos y dejó escrito que una línea infinita sería una recta, sería un triángulo, sería un círculo y sería una esfera (*De docta ignorantia*, I, 13). Cinco, siete años de aprendizaje metafísico, teológico, matemático, me capacitarían (tal vez) para planear decorosamente este libro. Inútil agregar que la vida me prohíbe esa esperanza, y aun ese adverbio. A esa ilusoria Biografía del infinito pertenecen de alguna manera estas páginas. Su propósito es registrar ciertos avatares de la segunda paradoja de Zenón. (254)

Borges procede en la breve enumeración y descripción de esa ilusoria biografía del infinito, por medio de las distintas transposiciones propuestas por varios pensadores, entre los cuales: Aristóteles, Agripa, Sesto Empírico, Santo Tomás, Bradley, Lotze, Lewis Carroll, James, Descartes, Hobbes, Leibniz, Mill, Renouvier, Cantor, Gomperz, Russel y Bergson. Un recorrido fascinante que parece insinuar, más allá de las distintas visiones del infinito, el interminable proceso de reescritura que caracteriza el pensamiento humano en sus obsesiones inmortales, en los temas eternos que fueron, son y serán el núcleo profundo de la imaginación y de la escritura; y a conclusión de su ensayo, con la más insondable máscara de modestia que se

puede imaginar, Borges escribe:

> Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo. También es aventurado pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna —siquiera de modo infinitesimal— no se parezca un poco más que otras. He examinado las que gozan de cierto crédito; me atrevo a asegurar que sólo en la que formuló Schopenhauer he reconocido algún rasgo del universo. Según esa doctrina, el mundo es una fábrica de la voluntad. El arte —siempre— requiere irrealidades visibles. Básteme citar una: la dicción metafórica o numerosa o cuidadosamente casual de los interlocutores de un drama... Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón.*"El mayor hechicero* (escribe memorablemente Novalis) *sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ése nuestro caso?"*. Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso. (258)

La operación de reescritura de la antigua paradoja de Zenón que el escritor italiano Dino Buzzati propone en su cuento *Los siete mensajeros* (1942), podría ser una de los posibles avatares que Borges describe, una transposición narrativa que encuentra su núcleo especulativo en los obscuros pliegues griegos que denuncian las ambigüedades del lenguaje y de todas nuestras visiones del mundo. Lo que parece guiar la función de los 'tenues y eternos intersticios de sinrazón', de esos mecanismos que pueden hacer vacilar en un instante certezas seculares, en el cuento de Buzzati, es el tormentoso concepto de infinito: «Pero más frecuentemente me atormenta la duda de que este confín no exista, que el reino se extienda sin límite alguno y que, por más que yo avance, jamás podré arribar a la frontera» (1996: 25).

En una celda de la cárcel Libertad, el escritor uruguayo Carlos Liscano, prisionero durante la dictadura militar (1973-1985) por trece años - de los veintidós a los treinta cinco (1972-1985) -, escribe (alrededor de 1981) un texto que constituye un largo recorrido de reescritura del cuento *Los siete mensajeros* de Dino Buzzati. Escribe Liscano con falsa modestia:

> En el catálogo de la Biblioteca de la cárcel, el número 2757 era Dino Buzzati. ¿Cómo pudo, cómo pudo el italiano escribir "Los siete mensajeros"? Así no vale, no se puede saber tanto, no se puede escribir de ese modo. Nunca entendí del todo ese cuento. Llega un momento en que me pierdo. No haberlo entendido es uno de los grandes fracasos de mi vida, uno más. (Liscano, 2000: 141)

La de Liscano es una práctica incesante de lectura, reflexión sobre la escritura, transcripción y reescritura, un laboratorio forzadamente secreto en el cual se generan intersecciones constantes y prolíficas entre obras de autores diferentes, entre los cuales: Samuel Beckett, Franz Kafka,

Dino Buzzati, Juan Carlos Onetti y Louis-Ferdinand Céline, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández. Esta operación incluye varios textos de carácter declaradamente testimonial que describen los traumas de su experiencia personal de detención y las abyecciones de la vida carcelaria, hasta las prácticas de tortura (como *La mansión del tirano*, *Diario de la cárcel*, *El método y otros juguetes carcelarios*). Pero la operación de reescritura que se decía, que a una primera lectura superficial podría parecer destacarse del contexto en el que se escribe (la cárcel) constituye a nuestro juicio, una etapa fundamental de la escritura de Liscano, en la cual, debido a un nivel de mayor complejidad de los mecanismos que constituyen el texto literario, el autor restituye la potente alegoría de un utópico proceso de deconstrucción y reconstrucción de la *episteme*.

El cuento *Los siete mensajeros* de Dino Buzzati representa una extraordinaria reescritura de la paradoja de Aquiles y la tortuga de Zenón de Elea, que, a través de un provocador desprecio hacia el sentido común y del inconcebible concepto de 'continuidad', abre perspectivas inéditas sobre el 'infinito' que al mismo tiempo fascinan y asustan el lector. En *Los siete mensajeros* se propone un angustioso avatar de la paradoja de Aquiles, pero a diferencia de este, que en términos matemáticos se explica como una representación de una serie infinita convergente, en el cuento de Buzzati lo que se narrativiza es una serie infinita divergente, que como escribió el famoso matemático noruego Niels Henrik Abel, «es una invención del diablo»[1].

> Habiendo salido a explorar el reino de mi padre, día a día voy alejándome de la ciudad y las noticias que me llegan son cada vez más raras.
> Comencé el viaje cuando tenía poco más de treinta años y han pasado ya más de ocho años, seis meses y quince días de ininterrumpido camino.
> Creía, en el momento de partir, que en pocas semanas habría alcanzado los confines del reino; por el contrario, seguí encontrando nuevas gentes y países y en todas partes hombres que hablaban mi mismo idioma y que decían ser mis súbditos. A veces pienso que la brújula de mi geógrafo se ha enloquecido […]
> Pero más frecuentemente me atormenta la duda de que este confín no exista, que el reino se extienda sin límite alguno y que, por más que yo avance, jamás podré arribar a la frontera. (Buzzati, 1996: 24)

El viaje del protagonista que se marcha hacia los confines desconocidos del reino del padre, junto a siete leales servidores encargados de ser incesantes mensajeros entre el lugar de origen y el imparable avanzar de su señor, constituye la narrativización de una serie infinita divergente que tiene como consecuencia - en el entramado del cuento – la imposibilidad de alcanzar el objetivo de exploración y la rendición a la angustiante duda sobre la inexistencia del límite.

> El príncipe llegó a dudar de que el reino tuviera confín —(continuó el mancha-

[1] «Las series divergentes son una invención del diablo. Usándolas se puede llegar a cualquier conclusión y es así cómo estas series han dado lugar a tantas falacias y paradojas […] Con la excepción de la serie geométrica no existe en toda la matemática una sola serie infinita cuya suma haya sido determinada rigurosamente. En otras palabras, las cosas más importantes en matemáticas son las que tienen un fundamento más débil. El que muchos resultados sean correctos a pesar de ello es extraordinariamente sorprendente. Yo estoy tratando de encontrar una razón para ello; es una cuestión profundamente interesante.» (Guirado Granados, 2007: 124)

> do)—. Quizá, pensó más de una vez, se extendía sin límite alguno y él jamás podría llegar al final. Sus amigos y parientes se habían burlado de él porque, pensaban, era una forma de desperdiciar los mejores años de su vida. […] En vano trataba el príncipe de convencerse de que las nubes que veía eran iguales a las de su infancia, que el cielo de la lejana ciudad no era diferente a la cúpula azul que lo cubría, que el aire era el mismo, igual el soplo del viento, idéntico el canto de los pájaros. Todo, las nubes, el cielo, el aire, los vientos, los pájaros le parecían cosas nuevas y diferentes. El príncipe comenzó a sentirse extranjero, pero igual seguía adelante. En el camino se encontraba con vagabundos que le decían que la frontera no estaba lejos. (Liscano 2015: 189)

La reescritura de Carlos Liscano del cuento *Los siete mensajeros*, al límite de la transcripción en algunas partes, que se cristaliza en su *Siempre buscando la verdad, el héroe llega a los confines de lo conocido, donde hace amistad con el príncipe de la lucidez*, que en 2015 formará parte de *Vida del cuervo blanco*, representa entonces una reescritura al cuadrado. Se trata de la reescritura de una reescritura (en relación a la paradoja de Zenón) que aborda el tema del infinito desde una perspectiva única: la prisión, heterotopía[2] foucaultiana por excelencia. Se genera así una extraordinaria ocasión de reflexión, no solo sobre las prácticas de la reescritura, sino también sobre la singularidad de una aventura intelectual tal si el escritor es un prisionero político durante un régimen dictatorial en América Latina: una reinvención de la paradoja de Aquíles y la Tortuga y del angustioso concepto de 'infinito', pero también la imprescindible presencia de determinadas especificidades que se pueden considerar elementos fundamentales de la escritura desde la cárcel.

Se podría imaginar un hombre en su celda; se podría imaginar su mente obsesionada en la salvífica búsqueda de su voz en la escritura y en la liberadora invención de sí mismo como escritor; se podría hasta imaginar que este proceso se cumpla a través de la reescritura de obras de otros autores o, mejor dicho, por medio de un complejo entrelazarse de reescrituras que a veces convergen hacia un antiguo enigma griego. Si se decidiera proceder en base a una dirección imaginativa tal, se entraría misteriosamente en el mecanismo de la infinita reescritura, ya que tomaría forma una compleja variante del cuento *La escritura de Dios* (1952) de Jorge Luis Borges.

> La cárcel es profunda y de piedra; su forma, la de un hemisferio casi perfecto, si bien el piso (que también es de piedra) es algo menor que un círculo máximo, hecho que agrava de algún modo los sentimientos de opresión y de vastedad. […] He perdido la cifra de los años que yazgo en la tiniebla; yo, que alguna vez era joven y podía caminar por esta prisión, no hago otra cosa que aguardar, en la postura de mi muerte, el fin que me destinan los dioses. […] Urgido por la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo, quise recordar, en mi sombra, todo lo que sabía. Noches enteras malgasté en recordar el orden y el número de unas sierpes de piedra o la forma de un árbol medicinal. Así fui revelando los años, así fui entrando en posesión de lo que ya era mío. Una no-

[2] Vease Foucault 2018; 2008; 1999.

> che sentí que me acercaba a un recuerdo preciso; antes de ver el mar, el viajero siente una agitación en la sangre. Horas después empecé a avistar el recuerdo: era una de las tradiciones del dios. Éste, previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no la tocara el azar. Nadie sabe en qué punto la escribió, ni con qué caracteres; pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido. Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos y que mi destino de último sacerdote del dios me daría acceso al privilegio de intuir esa escritura. El hecho de que me rodeara una cárcel no me vedaba esa esperanza. (Borges, 2002: 596)

Pero la obra de Liscano no propone la desesperada tentativa de descifrar una sentencia mágica capaz de conjurar todo mal –obsesión del protagonista del cuento de Borges– sino el deseo de que una sentencia tal se pueda realizar en la escritura misma, en el interminable y salvífico proceso de las eternas reescrituras, en la invención del escritor y de su voz; pero también en la potencia del lector que se vuelve escritor para direccionar los recorridos de una recepción en plena recodificación.

Este mecanismo se puede observar en las sutiles líneas que parecen unir, en un determinado pasaje, los textos de Liscano y Buzzati con el de Borges.

> En vano trataba el príncipe de convencerse de que las nubes que veía eran iguales a las de su infancia, que el cielo de la lejana ciudad no era diferente a la cúpula azul que lo cubría, que el aire era el mismo, igual el soplo del viento, idéntico el canto de los pájaros. Todo, las nubes, el cielo, el aire, los vientos, los pájaros le parecían cosas nuevas y diferentes. El príncipe comenzó a sentirse extranjero, pero igual seguía adelante. (Liscano, 2015: 190)

> En vano buscaba persuadirme de que las nubes que se deslizaban rápidamente sobre mí eran iguales a las de mi niñez, que el cielo de la ciudad lejana no era diferente de la cúpula azul que tenía sobre mí, que el aire era el mismo, igual el soplo del viento, idénticas las voces de los pájaros. Las nubes, el cielo, el aire, los vientos, los pájaros se me aparecían en verdad, como cosas nuevas y diversas; y yo me sentía extranjero. (Buzzati, 1996: 24)

> En el ámbito de la tierra hay formas antiguas, formas incorruptibles y eternas; cualquiera de ellas podía ser el símbolo buscado. Una montaña podía ser la palabra del dios, o un río o el imperio o la configuración de los astros. Pero en el curso de los siglos las montañas se allanan y el camino de un río suele desviarse y los imperios conocen mutaciones y estragos y la figura de los astros varía. En el firmamento hay mudanza. La montaña y la estrella son individuos, y los individuos caducan. (Borges, 2002: 597)

Un paisaje cambiante, pero siempre idéntico a sí mismo, la tentativa de descifrar en ese pai-

saje signos que puedan alumbrar el camino, moderar el infinito, atenuar la sensación de ser extranjero por todos lados, o hasta desvelar las mágicas palabras de un Dios. El hombre trata continuamente, a través de lo que lo rodea, de semiotizar el mundo; a veces para aliviar el dolor, otras para lograr una libertad negada o para el imparable deseo de entender, organizar los signos complejos de un conjunto en base a una única ley, proponer una revancha del orden mental sobre el caos del mundo. El escritor en su celda –el personaje de Borges, pero también Liscano escritor– parece hundirse en esas aventuras especulativas, que a menudo se transforman en obsesiones, en mágicas descifraciones o en interminables hogueras que deconstruirán el mundo para después reconstruirlo.

La poderosa influencia de Borges en la escritura de Liscano parece afirmarse en base a la lógica de una adivinanza, o sea queda un poco escondida, y menos declarada que otras filiaciones intertextuales[3]. *La escritura del Dios* (1952), *Avatares de la tortuga* (1932), *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* (1932), *El aleph* (1952) –y muchos otros textos– forman parte de una intensa operación de atravesamiento de la obra del autor argentino, finalizada al aprendizaje y a la práctica de una escritura que se está formando.

Volviendo al antiguo enigma griego de Zenón, resulta fundamental observar que la operación de reescritura de Liscano no va solo en dirección de la transposición narrativa de una paradoja eterna, sino que tiene a que ver con el proceso de recepción, con el papel del lector, quizás ese 'lector salteado' codificado por el gran maestro de Borges, Macedonio Fernández.

> Hay catorce obras de Jorge Luis Borges en el catálogo de la Biblioteca del Penal de Libertad y un tomo de *Obras Completas*. De Macedonio Fernández figura *Adriana Buenos Aires*, *Papeles de Recienvenido* y un volumen de *Cuentos/Miscelánea*. Además de las obras de la biblioteca de la cárcel, los presos leyeron otras obras que les llevaban sus familiares. Liscano leyó en prisión *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* de Macedonio. Le pregunté si había leído a Macedonio en la cárcel; respondió afirmativamente y contó, además, que llegó a Macedonio a través de Borges y Cortázar y que con Macedonio y Raymond Queneau aprendió que la literatura no tenía por qué referirse a la realidad. (Blixen 2013)

Liscano se refiere a Macedonio explícitamente hasta en el epígrafe de su *Vida del cuervo blanco*: «Al lector salteado me acojo» (2015: 5), direccionando de esta manera todo posible atravesamiento crítico de su obra. Al mismo tiempo el escritor uruguayo parece indicar líneas de la literatura que constituyen las texturas profundas de su escritura e indicios sobre la conformación combinatoria de sus textos en base a estratificadas reescrituras. Se trata quizás de una forma de *mise en abyme*, ya que las obras de Macedonio, como las de Borges, se estructuran en base a superposiciones complejas de citas literarias, filosóficas, científicas y de otros campos del saber.

[3] Escribe Carina Blixen: «Borges era una imagen pública irritante para los intelectuales rioplatenses de izquierda de los años sesenta y setenta. Liscano leyó de otra manera, aunque tal vez no fuera absolutamente sordo al ruido que produjo la contienda sobre el compromiso del escritor. Preguntado hoy por la lectura de Borges en la cárcel y por la posible perturbación de lo político, Liscano responde que no considera que deban mezclarse las ideas y la obra de los escritores. Sin embargo es posible pensar que, aunque sea involuntariamente, la reticencia a nombrar a Borges como una de sus lecturas fundadoras puede haber tenido que ver con la lucha ideológica presente en aquellos años» (2013: 2).

> La experimentación en investigación estética, el digresionismo, el humor, la ironía, la novela que se burla de la novela, el retorno constante del argumento, el texto que se autoargumenta, la ruptura con la lógica canónica en el mundo fantasmagórico, fragmentado, en ruinas [...], la prolongación que anuncia y demora la novela son, sabemos, temas y procedimientos en Macedonio. Liscano los retoma y suma aun una reflexión obsesiva sobre el lenguaje y los límites de la escritura que expone en varios momentos de su literatura. La violencia de un silencio impuesto por la reclusión; el ejercicio de largas horas y de largos díasde escritura mental; el sobresalto de la escritura en papelitos fáciles de esconder cuyo orden se confunde y le obliga al remontaje incesante; el apuro de las más diversas lecturas, siempre salteadas; la ausencia de la realidad ajena a la cárcel, son condiciones del proceso productivo de su época de formación [...] que irán a acompañarlo hasta hoy, como marca inconfundible, como la firma que acompaña sus textos. (Reales, 2013: 15-16)

Las obras de Liscano entonces forman parte de una serie de reescrituras que se sobreponen, se estratifican, se codifican y permiten el proliferar de una literatura como sistema de interconexiones que refuerza su poder desestabilizador.

La reescritura nace entonces en los pliegues de la lectura, o mejor de la relectura; existen determinadas coyunturas en las obras que parecen abrir el espacio de la recepción a vertiginosas ramificaciones, en un insospechable proliferar de direcciones del pensamiento: hacia el pasado –con todas las escrituras que ya forman parte del texto– y hacia el futuro, con todas las infinitas reescrituras posibles, capaces de engendrar este proceso de manera ilimitada.

En este sentido, otro autor que parece fundamental en la formación de Liscano como escritor es Franz Kafka. Es posible obrar una torsión en el proceso de individuación de los textos que forman parte del proceso de reescritura de Liscano y encontrar un breve cuento de Kafka, *Un mensaje imperial* (1919), en el cual el punto de vista parece el del mensajero. Claramente en el caso de Kafka hay que hacer referencia a la influencia de sus textos sobre los de Borges y de Buzzati, y entonces restablecer el orden cronológico que permite llegar al texto de Liscano.

En el texto de Kafka el impulso hacia lo ilimitado se traduce en una implosión del sentido, o sea en la perpetua imposibilidad del movimiento:

> El mensajero inmediatamente embarca en su viaje; es un poderoso, infatigable hombre; ahora empujando con su brazo diestro, ahora con el siniestro, taja un camino al través de la multitud; si encuentra resistencia, apunta a su pecho, donde el símbolo del sol repica de luz; al contrario de otro hombre cualquiera, su camino así se le facilita. Más las multitudes son tan vastas; sus números no tienen fin. Si tan sólo pudiera alcanzar los amplios campos, cuán rápido él volaría, y pronto, sin duda alguna, escucharías el bienvenido martilleo de sus puños en tu puerta. Pero, en vez, cómo vanamente gasta sus fuerzas; aún todavía traza su camino tras las cámaras del profundo interior del palacio; nunca llegará al final de ellas; y si lo lograra, nada se lograría en ello; él debe, tras aquello, luchar durante su camino hacia abajo por las escaleras; y si lo lograra, nada se lograría en ello; todavía tiene que cruzar las cortes; y tras las cortes, el segundo palacio

> externo; y una vez más, más escaleras y cortes; y de nuevo otro palacio; y así por miles de años; y por si al fin llegara a lanzarse afuera, tras la última puerta del último palacio -pero nunca, nunca podría llegar eso a suceder-, la capital imperial, centro del mundo, caería ante él, apretada a explotar con sus propios sedimentos. Nadie podría luchar y salir de ahí, ni siquiera con el mensaje de un hombre muerto. Más te sientas tras la ventana, al caer la noche, y te lo imaginas, en sueños. (Kafka, 2009: 44)

La diferencia fundamental que caracteriza el cuento de Kafka es que el viaje, en lugar de cumplirse, se disgrega en el intento de empezar, en un infinito recorrido de liberación que nunca llega a su conclusión. Parece el negativo del cuento de Buzzati: el sueño opuesto al eterno viajar que se realiza en el tormentoso y vano atravesamiento de un espacio impenetrable. Pero en esto el cuento de Kafka nos recuerda el texto de Borges (*La escritura del Dios*), especialmente en el párrafo en el cual el protagonista parece sofocar por el imparable proliferar de un grano de arena:

> Un día o una noche –entre mis días y mis noches ¿qué diferencia cabe?– soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel, y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando: con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil: la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: «No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable, y morirás antes de haber despertado realmente.»
> Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: «Ni una arena soñada puede matarme, ni hay sueños que estén dentro de sueños.»

Basta recordar las palabras que Bioy Casares con Borges e Silvina Ocampo usan para describir los cuentos de Kafka en la prefación a la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica* (1940) para subrayar la importancia de este autor en relación al tema del infinito:

> Cuentos y novelas de Kafka. Las obsesiones del infinito, de la postergación infinita, de la subordinación jerárquica, definen estas obras; Kafka, con ambientes cotidianos, mediocres, burocráticos, logra la depresión y el horror; su metódica imaginación y su estilo incoloro nunca entorpecen el desarrollo de los argumentos. (1977: 7)

Uno de los elementos que resulta fundamental en la escritura de Liscano, vinculada a la de Kafka, pero sobre todo a la percepción de la esencia misma de la cárcel, es la espera. Una espera privada de su temporalidad, de toda posible connotación concreta, que termina transformándose en una sombra negra que se dilata hasta lo infinito sobre el prisionero y su capacidad de resistencia.

> “Una cárcel es eso, esperar” (Liscano, 2007: 41), dice Carlos Liscano en El furgón de los locos. La huella de Kafka se aloja en la frase con tanta evidencia que

> es posible hasta prescindir de mencionarla. Pero nunca resulta tan kafkiana su formulación como en la verificación certera de su completa y radical inutilidad. […] La condición de la espera, como tiende a suceder en los mundos de Franz Kafka, es por una parte concreta, certera hasta el agobio, tangible hasta la asfixia y es por otra parte difusa, general, abstracta, fantasmática. (Kohan, 2013: 101)

El cuento de Kafka, tenebrosa descripción, desde el punto de vista del mensajero, de un sofocante espacio ilimitado que no permite avanzar, que multiplica hasta lo infinito la espera y destruye la esperanza, parece resolverse en una alegoría que alumbra el agonizante corazón del mundo lleno de todos sus sedimentos; esos mismos sedimentos que Carlos Liscano aniquilará en la inmensa hoguera que cierra su reescritura de *Los siete mensajeros* de Buzzati.

Algunas macro-categorías más que otras pueden constituir el prolífico intersticio en el cual literatura y matemática colisionan hacia áreas críticas que contribuyen a definir determinados problemas claves de la mente humana, entre estas: el infinito, el espacio y el tiempo. Los intentos, si no de encontrar respuestas, por lo menos de formular enigmas en relación a complejidades tales influyeron profundamente el desarrollo del pensamiento occidental: de Aristóteles a Avicena y Duns Scoto, de Galileo y Newton, de Leibniz y Berkley a Bolazano y Dedekind. Pero fue Georg Cantor (en cuyos estudios no entramos por falta de los instrumentos necesarios), el que descubrió que 'los infinitos' no son todos iguales y sobretodo definió el primer número infinito (cardinal transfinito), 'aleph zero', que reúne todos los elementos del conjunto de los números naturales.

El Aleph (1952), uno de los cuentos más famosos de Borges, desempeña un papel fundamental en la reescritura de parte de Liscano de *Los siete mensajeros* de Buzzati, sobre todo cuando el texto del autor uruguayo empieza a distanciarse de manera neta del cuento del autor italiano y parece confluir en la escritura del grande maestro argentino:

> Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo trasmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? […] Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, […] vi nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, […] vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué (Borges, 2002: 624)

Nos referimos en especial modo a la segunda parte de la obra de Liscano, en la que el autor utiliza la figura retórica de la 'acumulación' para trascender, a través del lenguaje, la inexistencia de toda posible normalidad cotidiana en el contexto de la cárcel. Un contexto que, en las palabras del partisano yugoslavo Milovan Djilas[4], desde la cárcel de Sremska Mitrovica, en

[4] «Milovan Djilas, de Yugoslavia, comunista desde su juventud, fue un héroe de la Segunda Guerra Mundial. Hombre de

1956, parece insinuar una relación profunda entre prisión e infinito:

> Por sus límites estrictos, la prisión estimula la mente a vagar más allá de las condiciones presentes y de las leyes naturales y a abandonarse a la propia libertad ilimitada. En la prisión no existen barreras entre la celda y el infinito, entre la idea y la realidad. […] Andando en dirección del infinito el hombre se ha sumergido una inmensa prisión además de una ilimitada libertad.[5] (Milovan, 1998: 108)

El mismo Liscano, en *Vida del cuervo blanco*, describe esa relación profunda que permite al lenguaje explorar los misteriosos confines que separan lo real de lo irreal, la verdad de la mentira:

> En los momentos de mayor delirio yo podía desvincularme de la realidad. Entonces todas las palabras carecían de referentes. En aquel mundo de la cárcel nada era definitivamente verdad ni mentira. […] Había una distancia cósmica entre la casi infinita capacidad de la lengua de nombrar y lo poco que de verdad podíamos nombrar y señalar con el dedo. (Liscano, 2015: 95)

En la parte final del cuento de Liscano toma forma una vertiginosa lista de ausencias que, gracias al lenguaje, se concreta en una acumulación monstruosa de deseos y necesidades, estratégicamente dispuestos por el autor en función de una enorme hoguera que tendrá que hacer empezar de cero el conocimiento humano.

> La primera vez fue hace mil años. Se llegó a la conclusión de que la cultura había acabado por degenerar a la criatura humana. El Imperio debía comenzar la Historia del mundo de nuevo y desde cero. Así fue que por decisión del Emperador, y con el acuerdo de los sabios y de los teólogos, los súbditos comenzaron a trasladar al desierto todos los libros de poesía y todas las revistas de poesía, todos los instrumentos de escribir y todo lo que hubiera sido escrito en año impar, todos los zapatos y todas las zapatillas de mujer, todos los abalorios, todos los abanicos, todas las balanzas, todos los abridores, todos los abrigos, todas las babuchas, todas las barajas, todas las alhajas, todas las brochas, todas las brújulas, todas las cosas de color verde, todas las cosas de color azul, todas las cosas de color rojo, todas las cosas descoloridas, todos los ábacos, todas las cosas a rayas, todas las cosas con pintas blancas y todas las cosas con pintas negras, todas las azadas, todos los arreos, todas las puertas, todas las ventanas, todas las ollas, todos los sombreros, todas las mesas, todas las sillas, todos los avíos de pesca, todos los barcos, todas las tablas de planchar, todas las repisas, todas las mesas redondas. (Liscano, 2015: 192)

gran simpatía y de mucha inteligencia, era un amigo íntimo del mariscal Tito, colaborador suyo en las labores de gobierno, y debe ser considerado como el autor principal del tipo de teoría comunista que formuló y apoyó la audaz ruptura de Tito con Stalin, en nombre de la independencia nacional» (Djilas, 1960: 1).

[5] La traducción es nuestra.

Se trata de una especie de reprogramación total de experiencia y conocimiento, una operación fundacional de deconstrucción y reconstrucción paradigmática de los códigos reguladores, que se traduce en un discurso antagónico en contra del poder y del paradigma cultural que ese conlleva.

> Por fin el soldado logró cumplir con la misión y arrojó una antorcha encendida a la montaña que representaba la cultura del Imperio. [...] Durante semanas el fuego dominó el paisaje y luego la gente se fue a recomenzar desde cero. A pescar, a cazar, a recoger fruta, a cultivar la tierra. Comenzó a construir casas, redes de pesca, carros, botes, instrumentos de labranza, recipientes para el vino, peines, ojos de vidrio, cuchillos, revólveres, carruajes, jaulas, camafeos, orinales, paraguas, anillos, tambores, taburetes, colchones, almohadas, alfombras [...] Se escribieron libros sagrados y profanos, se reinventó el soneto, el verso libre, el cuento, la tragedia, la novela, la historia, el drama, el ensayo, los concursos literarios, la lotería, el gordo de fin de año, la máquina de afeitar, la fábula, la anécdota, el proverbio, la novela corta, la confirmación, la refutación, el encomio, el lugar común, el vituperio, la fama, la difamación, el linaje, los prejuicios, la faja para mujer, el cepillo de dientes, el café con leche, el agua tibia, el salchichón, la mortadela, el año bisiesto, la presunción de inocencia. (Liscano, 2015: 194)

La hoguera, entonces, de un 'aleph cero', uno de los infinitos de Cantor, el de todos los elementos del conjunto de los números naturales; la reescritura de Liscano de la antigua paradoja griega, ya reconocida como instrumento de profunda reflexión sobre la *episteme*, por las ambigüedades que denuncia en el lenguaje – y entonces también en el discurso del poder que se expresa por medio de ese–, se convierte en metáfora de una profunda análisis y deconstrucción del discurso imperante en favor de una nueva reconfiguración paradigmática.

Así Carlos Liscano, –escritor en su celda– que en otros textos (*La mansión del tirano*, *Diario de la cárcel*, *El método y otros juguetes carcelarios*, *La edad de la prosa*, *Apuntes de la literatura y la política* que forman parte de *Manuscritos de la cárcel* [1981]) lleva adelante su discurso testimonial más directo, en *Siempre buscando la verdad, el héroe llega a los confines de lo conocido, donde hace amistad con el príncipe de la lucidez*, dentro de una sofisticación literaria más compleja, en la crucial necesidad de reinventar el mundo a través del lenguaje, logra restituir las vetas que los hombres pueden concebir en un absoluto que los transciende, los sostiene o los aniquila; pero al mismo tiempo permite ver la terrible degeneración a la que pueden llegar, la infinita serie de privaciones y de sufrimientos que pueden infligir a sus símiles, en razón de la salvaguardia de un poder que, por medio de su propio lenguaje transfigura el mundo, lo hace más opaco y distante, justifica y permite actos abominables, hasta terminar en una trágica pero necesaria implosión: la única esperanza que nos queda. Solo así será posible un nuevo comienzo, que desde el cuento de lo que fue, pueda sacar fuerza para reconstruir, sobre las ruinas de la precedente, una nueva *episteme*.

Bibliografía

AA.VV., 1998. *Scrittori dal carcere*, Milano, Feltrinelli.

Blixen, C., 2013. "Carlos Liscano, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández: un triángulo de dos orillas", en *Cuadernos LIRICO* [En línea], 01 enero 2013, <https://journals.openedition.org/lirico/954> (2 mayo 2020).

Borges, J. L., 2002. *Discusión*, en *Obras Completas*, vol. I, Buenos Aires, Emecé.

---, 2002. *El Aleph*, en *Obras Completas*, vol. I, Buenos Aires, Emecé.

Borges, J. L., Ocampo, S., Casares, A. B., 1977. *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa-Sudamericana.

Buzzati, D., 1994. *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori.

---, 1996. *Los siete mensajeros*, Madrid, Alianza.

Djilas, M., 1960. *La nueva clase*, D.F. Mexico, Instituto de investigaciones internacionales del trabajo.

---, 1986. *Of Prison and Ideas*, New York, Harcourt Brace and Company.

Foucault, M., 1999. "Espacios diferentes". *Estética, ética y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, pp. 431-441.

---, 2018. *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Madrid.

Guirado Granados, J. F., 2007. *Infinitum. Citas Matemáticas*, Madrid, Eneida.

Kafka, F., 2009. *Cuentos completos*, ed. de Hernández Arias, Corazzano, Titivillus.

Kohan, M., 2013. "Guerra de tiempos". *Carlos Liscano. Ficções do eu ficções do outro*, ed. de Reales, L., Ferro, R., Florianopolis, Editora Cultura e Barbárie, pp. 101-108.

Liscano, C., 2000. *La ciudad de todos los vientos*, Montevideo, Planeta.

---, 2007. *El furgón de los locos*, Montevideo, Planeta.

---, 2010. *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo. Ediciones del caballo perdido.

---, 2015. *Vida del cuervo blanco*, Montevideo, Planeta.

Reales, L., 2013. "Breve asomo al heteróclito y delirante *Atlas* de Liscano". *Carlos Liscano. Ficções do eu ficções do outro*, ed. de Reales, L., Ferro, R., Florianopolis, Editora Cultura e Barbárie, pp.11- 25.

Zellini, P., 2001. *Breve storia dell'infinito*, Milano, Adelphi.

SANDRO GERBI
Studioso indipendente

Sulle orme di mio padre. L'editing della *Disputa del Nuovo Mondo*[1]

Al momento della morte di mio padre Antonello (1904-1976) – già capo dell'Ufficio Studi della Banca Commerciale Italiana e braccio destro di Raffaele Mattioli – il testo della seconda edizione de *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica, 1750-1900* era 'quasi' pronto per la stampa. La prima edizione italiana era stata pubblicata ventun anni prima, nel 1955, dalla casa editrice Riccardo Ricciardi di Mattioli. Nel ventennio successivo, il libro veniva tradotto in spagnolo (1960) e in inglese (1973), diventando anche all'estero un classico dell'americanistica. Dal '55 l'autore lo aveva continuamente ampliato, sin quasi a fargli toccare le 900 pagine di testo, 200 in più rispetto alla versione originaria. Non a caso, aveva così concluso la nuova *Avvertenza*: «È questo un tipico libro a organetto, e al coro discorde non sarebbe difficile aggiungere le voci d'altri scrittori all'attacco e alla difesa. Ma per segnare le grandi linee della polemica, confido che il paziente lettore sarà d'accordo con me nel giudicare che in queste pagine vi sia quanto basta, – se pure non ne avanza».

Qui vorrei ricostruire a grandi linee il mio quadriennale lavoro di *editing* della *Disputa* (uscita nel 1983, sempre per la Ricciardi, e nel 2000 in reprint Adelphi): un viaggio non solo tecnico-filologico, ma soprattutto di 'formazione', sulle orme paterne.

Di che parlava il libro? In sostanza vi si raccontava la storia delle accese polemiche sulla presunta inferiorità fisica delle Americhe: polemiche sorte in Europa verso la metà del Settecento e giunte fino alle soglie del Novecento. Antonello faceva risalire la prima enunciazione dottrinale dell'ardita tesi al celebre naturalista francese Georges-Louis Leclerc de Buffon. A costui s'era accodato l'oggi dimenticato abate olandese Corneille de Pauw, che aveva esteso la feroce condanna dalla realtà fisica e animale (montagne più basse al Nord, pianure paludose, animali più piccoli rispetto a quelli europei, ecc.) fino ai poveri nativi americani (deboli e glabri).

A sollecitare la curiosità iniziale dell'autore era stato il giudizio negativo e ambiguo espresso sul nuovo continente da Hegel. Però, secondo Gerbi sr, le radici della 'calunnia' hegeliana

[1] Testo lievemente ritoccato rispetto a quello già comparso sul semestrale *PretText* dell'Università degli Studi di Milano (no. 11, ottobre 2019, pp. 68-72).

erano da individuarsi proprio nei citati Buffon e de Pauw. Partendo da questi due personaggi, che non avevano mai messo piede in America ma ne disquisivano da esperti, mio padre esaminava – sempre con occhio ironico e curioso – da una parte le vivacissime reazioni degli apologeti del Buon Selvaggio, dei gesuiti cacciati dalle colonie iberiche, dei padri-fondatori degli Stati Uniti (Jefferson); e dall'altra, ricordava gli storici (Robertson) e i filosofi (Kant e Hegel) che avevano accolto, sia pur con ondeggiamenti vari, le tesi denigratorie buffon-depauwiane.

Di queste tesi seguiva poi i riflessi nella più alta poesia del primo Ottocento (Keats, Goethe, Lenau, Leopardi), nel pensiero di naturalisti e scienziati (Humboldt e Darwin), e nelle elucubrazioni di mistici e filosofi della storia (Herder, de Maistre, Comte, ecc.), concludendo con le critiche di viaggiatori (come gli inglesi Frances Trollope e Dickens) e con le tarde repliche di grandi scrittori americani (Emerson, Thoreau, Melville e Whitman).

Poteva uscirne un tomo greve e indigesto. Ma la scrittura piacevole e le solleticanti parentesi – ad esempio sul preoccupante mutismo degli usignoli americani o sul libertinaggio dei coloni o sul moto della civiltà da Oriente a Occidente o ancora sull'assenza di geni negli Stati Uniti – consentivano al lettore di superare indenne le secche dell'erudizione. E di meglio conoscere un metodo storiografico (quello della storia delle idee) che solo negli anni Quaranta aveva assunto la dignità di autonoma disciplina scientifica grazie agli studi dell'americano Arthur O. Lovejoy.

Tre anni dopo la scomparsa di Antonello, nel 1979, la Ricciardi – nella persona di Maurizio Mattioli (figlio di Raffaele) – dava il via libera alla ripubblicazione della *Disputa*. Subito si poneva il problema di chi avrebbe dovuto occuparsene. Non la redazione stessa della casa editrice, le cui forze erano già molto impegnate nella fattura dei «Classici» e dei saggi da tempo programmati. Non io, all'epoca trentaseienne giornalista professionista *free-lance*, specializzato in finanza e del tutto digiuno di *editing*. Il direttore editoriale della Ricciardi, Gianni Antonini, si rivolse quindi all'amico professor Dante Isella, che suggerì il nome di una sua allieva.

Rimaneva l'incognita del finanziamento di questa giovane. Decisi allora di provare a chiedere un aiuto alla Fondazione Einaudi di Torino, nonostante il fatto che l'ente di norma assegnasse borse di studio solo a ricercatori interni. Fui ricevuto molto affettuosamente da Mario Einaudi e da Franco Venturi, entrambi amici ed estimatori di mio padre. E ottenni da loro una sovvenzione speciale, sufficiente però a remunerare l'allieva di Isella per un periodo di soli tre mesi. Un lasso di tempo ovviamente troppo breve per portare a termine il lavoro. Tanto più che all'epoca internet non esisteva e la migliore risorsa per effettuare a Milano un controllo bibliografico consisteva nei 500 e più grossi volumi verde-muschio del *National Union Catalogue* (posseduti dalla Braidense), in cui erano schedati nei minimi dettagli tutti i volumi presenti nelle biblioteche statunitensi.

Insomma, eravamo giunti a un'*impasse*. Senonché, del tutto a sorpresa, Antonini mi chiamò e mi disse: «Sandro, perché non te ne occupi tu?». Io rimasi ad un tempo frastornato e lusingato, per ovvi motivi. Stavo per assumere un impegno per il quale non mi sentivo preparato (avevo alle spalle solo una maturità classica e una laurea in Giurisprudenza), per di più riguardante un libro di vaste proporzioni, con citazioni in cinque lingue e note dettagliatissime. Eppure, dopo una breve riflessione, accettai. Non avrei mai immaginato che questo *labor amoris* avrebbe comportato un impegno quasi *full-time* di quattro anni. E una inevitabile contrazione della mia attività giornalistica, che si ridusse al commento settimanale di Borsa per il quotidiano *Il Giorno* e alla redazione di un piccolo mensile sul mercato monetario per una società del gruppo IMI (la *lettera SIGE*): per fortuna attività sufficientemente remunerative per un *single*

come me, in quel momento senza troppe esigenze di carattere economico (mi sarei sposato nel 1983, al termine della mia fatica editoriale).

Nell'autunno del '79 mi tuffai dunque nell'impresa, sotto la guida amichevole, ma severa di Gianni Antonini. Il primo capitolo della *Disputa* dovetti rivederlo ben sette volte, per problemi di *consistency* (coerenza) con quanto già fatto (cioè, alcuni dei criteri da me utilizzati dovevano essere cambiati in corsa, per sopravvenute incongruenze). Poi, a poco a poco, iniziò il decollo, anche grazie all'assidua presenza del nostro dottissimo cugino Piero Treves, antichista di un'erudizione sconfinata oltre che ricciardiano doc (per l'edizione della *Disputa* di cui sto parlando avrebbe scritto un penetrante profilo di Antonello Gerbi).

Non ho ancora chiarito perché il libro era 'quasi' pronto e non 'pronto' (anche se probabilmente l'autore, per mancanza di tempo e di voglia, lo avrebbe mandato in stampa così com'era). Nel corso degli anni mio padre aveva fatto preparare dalla fida segretaria Maria Luisa Girardi dei *foglioni* in formato A3 su cui erano state incollate le pagine della prima edizione del libro. Su questi *foglioni* aveva lavorato, limando e aggiungendo a mano oppure incollando a lato appunti dattiloscritti. Nella sua visione, i *foglion*i così integrati costituivano un testo definitivo da affidare tale e quale al compositore.

Invece…

Sintetizzerò qui i principali interventi, effettuati in linea con le norme redazionali della Ricciardi:

a) tutte le citazioni italiane o in lingua dovevano essere collazionate, sia per verificarne la correttezza, sia per inserire parentesi quadre con tre puntini in modo da evidenziare i tagli non sempre segnalati;

b) a meno di eccezioni, occorreva citare sempre dalla stessa edizione di un'opera (ad esempio, in un solo caso – nel citare il *Kosmos* di Alexander von Humboldt – si utilizzava una traduzione francese anziché l'originale in tedesco del 1845-1862; alla biblioteca universitaria di Princeton trovai il testo in francese, fotocopiai le poche pagine necessarie e uniformai poi la nota, indicando solo la pagina corrispondente dell'edizione tedesca);

c) spesso nelle note del dattiloscritto vi erano delle indicazioni ambigue riferite alle opere citate (ad esempio, «II, 25» poteva significare «capitolo secondo, paragrafo 25» oppure «parte seconda, pagina 25»); altro motivo per effettuare un controllo a tappeto.

Con queste *guidelines* cominciò la mia avventura. Per fortuna, la biblioteca casalinga era fornitissima. Ma non bastava. A Milano, mi fu molto utile la Braidense. In Europa soggiornai per una settimana a Londra (British Library) e a Parigi (Bibliothèque Nationale). Il grosso del tempo, però, lo trascorsi negli Stati Uniti e in particolare nell'accogliente New York Public Library (pur con frequenti incursioni nella Butler Library della Columbia University, perché assai ricca di libri rari e vicina al mio alloggio). Fra il 1979 e il 1983 andai dunque in America otto volte, sempre per due settimane, approfittando della generosa ospitalità di mio zio Claudio Gerbi, medico a New York.

Fu così che il mastodontico edificio classicheggiante della New York Public Library, sulla Quinta Avenue, divenne la mia casa. Ogni mattina alle 10 era nella Sala cataloghi con la mia brava razione di *foglioni* da rivedere, compilavo le schedine di richiesta (mi pare due o tre libri alla volta, senza alcuna limitazione giornaliera), le consegnavo agli addetti che le inserivano in contenitori cilindrici e le facevano partire per i sotterranei con la posta pneumatica interna, prendevo posizione in una dei tavoloni della vastissima Reading Room e aspettavo con pazien-

za (intorno ai 15 minuti) che sul grande tabellone luminoso comparissero i numeri dei libri richiesti, per ritirarli. Qualche volta facevo una puntata anche alla Rare Book Division, dove si trovava ogni ben di Dio: i leggii permettevano un'apertura massima di 90 gradi dei testi antichi (per non sciuparli) e vi era un obbligo tassativo di usare solo matite per prendere eventuali appunti. Così passavo intere giornate, fino alle 18, con una sosta per un sandwich all'esterno.

Nessuna lungaggine e perfetta efficienza. Lo aveva del resto già constatato Antonello, quando nell'autunno del 1945 – a guerra appena conclusa – era andato da Lima a New York per rifinire una delle prime versioni della *Disputa*, in spagnolo. Ecco quanto scriveva all'amico Max Ascoli, politologo ormai da anni residente a New York:

> non dico, come Alberto [Pincherle, storico del cristianesimo, anch'egli 'esiliato' per motivi razziali], che al Perù non si possa assolutamente studiare, ma è certo sconsigliabile di pubblicare qualunque lavoro scientifico basato solamente sulle risorse bibliografiche locali; ne ho avuto più di una drammatica conferma in queste settimane di lavoro alla N.Y. Public Library, dove in un pomeriggio riesco a combinare più che in 15 giorni a Lima, e dove le lacune di ogni *research* intrapresa al Perù appaion frequenti e rotonde come i buchi nel Gruyère (Gerbi A.,1945).

Anche a me l'occupazione alla N.Y. Public Library dava grandi soddisfazioni scientifiche, cui si accompagnava la stessa sensazione di benessere descritta nel bel romanzo autobiografico di Henry Miller, *Plexus* (1956), che si svolge nelle New York e Brooklyn degli anni Venti:

> Quante giornate e serate meravigliose ho passato nella biblioteca della Quarantaduesima, seduto a un lungo tavolo, uno tra migliaia di altri, pareva, in quella principale sala di lettura. I tavoli stessi mi stimolavano. Ho sempre desiderato avere un tavolo di straordinarie dimensioni, un tavolo così grande da poter non solo dormirvi sopra, ma anche ballarvi, e addirittura pattinarvi. […] Sì, era piacevole lavorare fra tanti altri industri studiosi, in una sala delle dimensioni di una cattedrale, sotto un alto soffitto, imitazione del cielo stesso. Si lasciava la biblioteca leggermente inebetiti, spesso con un senso di santità (Miller, 2013: 59-60).

Come ho accennato, *La disputa del Nuovo Mondo* usciva per la Ricciardi nell'ottobre del 1983. Nel corso di oltre quattro anni avevo seguito le tracce del genitore e imparato un mestiere nuovo. Non senza aver provato emozioni intense. Come quando mi ero recato a Brera per controllare le citazioni tratte da un resoconto dello scrittore inglese Anthony Trollope (figlio di Frances), dato alle stampe dopo aver visitato gli Stati Uniti all'inizio della guerra di Secessione (*North America*, 1862).

La biblioteca milanese possedeva infatti una copia di quel libro nella prima edizione in tre volumi utilizzata nella *Disputa* per il paragrafo a lui dedicato. A mano a mano che collazionavo le frasi riportate, trovavo di fianco a ogni passo individuato un segnetto verticale, tracciato con una matita dalla punta assai fine, quasi timidamente. Dopo quattro o cinque volte che il fatto si ripeteva, mi venne il sospetto che non si trattasse di una semplice coincidenza. Ma come provarlo? Avevo una sola possibilità a disposizione. Mio padre usava scrivere degli appunti a

matita, con la sua Sheaffer's dalle mine sottilissime, sul risguardo finale di ogni libro letto: argomento e numero di pagina, una sorta di promemoria ad uso personale. Con un misto di ansia e curiosità, andai al risguardo ed ebbi la conferma inconfutabile: la grafia delle quasi invisibili annotazioni era proprio quella a me ben nota!

Simbolicamente il cerchio si chiudeva. Dopo aver alfine conosciuto più a fondo il genitore, accompagnandolo per oceani e biblioteche, abbandonavo di lì a poco il giornalismo finanziario per passare a più consoni studi di storia contemporanea. Galeotti erano stati da un lato l'*editing* corroborante (anche se a volte sfiancante) della *Disputa*, dall'altro il fascino polveroso di archivi e documenti.

Bibliografía

Gerbi, A., 1945. Lettera di Antonello Gerbi a Max Ascoli, New York, 29 ottobre 1945. Archivio storico di Intesa Sanpaolo, Milano, Carte di Antonello Gerbi, faldone 47.

Miller, H., 2013 [1952]. *Plexus*. Trad. di H. Furst, Milano, Feltrinelli, pp. 59-60.



VALERIA RAVERA
Università degli Studi di Milano

Italia-Argentina y vuelta: trayectorias del *fumetto* y de la *historieta*

La carrera de Hugo Pratt fue marcada positivamente por la etapa argentina. Antes de llegar a Buenos Aires, Pratt pertenecía a la nueva generación de autores de cómics que trabajaban en una Italia devastada por la guerra. La falta de madurez de su trazo no ocultaba su talento, como afirmó Alberto Ongaro (Gnoli, 2016). Su etapa argentina tuvo lugar gracias a la intuición del editor italiano afincado en Buenos Aires, Cesare Civita, quien le ofreció a colaborar con Editorial Abril junto con sus compañeros de Uragano Comics. Aquella estancia duró trece años, durante los cuales pudo entrar en contacto con autores como Héctor Germán Oestereld y Alberto Breccia. José Muñoz fue alumno de la Escuela Panamericana de Arte de Enrique Lipszyc, en la que se matriculó para poder estudiar con Pratt. En los años 70, Muñoz dejó una Argentina que entraba en un periodo oscuro, para emigrar a Europa.

En este trabajo se analizan las trayectorias del *fumetto* italiano de Hugo Pratt y de la historieta argentina de José Muñoz que se produjeron gracias a Cesare Civita y a la actividad de Abril Editorial; se trata además de demonstrar la relación entre tres casos de migración y la influencia de la red de relaciones y actividades profesionales, sociales y culturales generadas por la presencia de Civita en Buenos Aires. Brunoro ha explicado que la aportación italiana al cómic argentino fue fundamental y matizado que Civita tuvo un papel determinante en este proceso (Brunoro, 2004), así como Devoto y Scarzanella.

Cesare Civita, editor y migrante

Para comprender los viajes mencionados en el título de este trabajo, es necesario hacer una breve premisa dando un paso atrás en el tiempo hacia la segunda y tercera década del siglo XX (De Felice, 2002).

En Italia, Mussolini llegó al poder en 1922, tras la marcha sobre Roma y que tuvo lugar en los últimos días de octubre del mismo año. El Duce se propuso crear el Nuevo Imperio Romano a través del colonialismo con el que Italia ya había tomado posesión de Eritrea, Libia y Somalia, y para ello, consideraba necesario retomar la práctica de extender el dominio del

Imperio a través de la fuerza militar. El siguiente objetivo estaba constituido por Abisinia, la actual Etiopía, donde entre 1935 y 1936 se combatió una guerra de siete meses con la que Italia consiguió hacerse con un nuevo territorio.

Por un lado, la existencia del Imperio hizo que el pueblo italiano desarrollase un nuevo concepto de conciencia nacional. Por el otro, al gobierno le quedaba pendiente inculcar también una conciencia racial, adoctrinamiento que se puso en marcha en abril de 1937 con la aprobación del Regio decreto n. 880 que prohibía, entre otras cosas, las 'relaciones de índole conyugal' entre los ciudadanos italianos y los que debían ser considerados como súbditos de las colonias africanas.

Mussolini tenía la firme intención de seguir obteniendo la aprobación del pueblo y para ello necesitaba nuevos argumentos, que se traducirán en nuevas campañas de odio, esta vez de matiz antisemita.

La emanación de las leyes raciales en 1938 marcó el destino de numerosos judíos italianos, que se vieron obligados a abandonar el país en que vivían para salvar su vida, dando origen a flujos migratorios del Viejo al Nuevo Continente.

Estados Unidos era uno de los destinos más cotizados, seguido por Argentina, país al que la inmigración italiana aportó una importante presencia de representantes del ámbito de la educación y de la cultura italiana, duramente castigado por las pérdidas ligadas a las leyes antisemitas.

> Per gli ebrei italiani ci troviamo di fronte ad un'emigrazione famigliare con parità di numeri tra uomini e donne, un'età media più elevata, una provenienza dalla classe borghese centro-settentrionale e un livello culturale alto di intellettuali e professionisti (docenti universitari, diplomatici, funzionari dello Stato, dirigenti d'azienda, militari e commercianti) che vanno a insediarsi nelle zone urbane[1] (Cattarulla, 2018:109).

Entre los miembros de aquella diáspora también se encontraba Cesare Civita, editor italiano de origen judío, nacido en Nueva York en 1905 de padres de nacionalidad italiana. Este dato nos adelanta que su vida fue una textura de viajes y cosmopolitismo, ya que, en palabras de Scarzanella, tanto él como su familia «están en el centro de complejos vínculos, de experiencias en lugares lejanos y de contactos con diferentes culturas» (Scarzanella, 2009: 68). Su condición lo llevó a desplazarse de un continente a otro y su vida estuvo caracterizada por migraciones tanto obligadas como elegidas.

Desde muy joven, Civita se mueve entre Italia y Estados Unidos, donde permanecerá entre finales de los años 20 y principios de los años 30 del siglo XX, realizando una estancia de formación lingüística y profesional con su hermano. Tras su vuelta a Italia, en 1936 Civita empezó a trabajar en el mundo del *fumetto*, tras haberse convertido en codirector de Walt Disney Edizioni, ocupándose de las publicaciones Disney que en Italia eran editadas por Mondadori

[1] «En el caso de los judíos italianos, la emigración es de tipo familiar, con igualdad numérica de hombres y mujeres, edad media más elevada, procedencia de la burguesía del norte y centro del país y un nivel cultural alto de intelectual y profesionales (profesores de la universidad, diplomáticos, funcionarios del Estado, directivos de empresas, militares y comerciantes) que se instalan en las zonas urbanas» (traducción del autor).

y cubriendo el mismo cargo en API (*Anonima Periodici Italiani*). El mercado editorial vivía momentos difíciles porque el MINCULPOP (el ministerio de cultura popular) ejercía un control muy severo sobre los valores ideológicos propuestos por las publicaciones destinadas al gran público (Meda, 2007); eso produjo unas acciones censorias con tendencia a borrar todos aquellos mensajes que parecían poner en peligro los valores del régimen, especialmente en el caso de los grandes héroes, que habían de ser de pura raza italiana. Por esta razón, los héroes americanos tenían que ser italianizados (Gadducci, 2011; Meda, 2007).

Aun así, a pesar de que muchos de los protagonistas de los cómics, procedentes sobre todo de Estados Unidos, habían sido prohibidos por la propaganda fascista, que apuntaba a un modelo de ciudadano ideal, identificable en nuevas publicaciones infantiles creadas ad hoc (*Il Balilla* para los niños y *La Piccola Italiana* para las niñas), hubo una excepción ya que dos personajes americanos siguieron siendo publicados con continuidad durante el fascismo: se trataba de *Mickey Mouse* y *el Pato Donald*, productos Disney de cuya publicación en Italia se ocupaba Civita. Es posible que su salvación se deba a que los nietos de Mussolini, Romano y Anna Maria, eran lectores y seguidores de las aventuras del ratón y el pato (De Giacomo, 2012).

Las colaboraciones con Mondadori y Api duraron poco tiempo ya que tan solo dos años después, en 1938, Civita empieza a sentirse amenazado por la evolución de la política antisemita en Italia, y como consecuencia de las medidas legislativas racistas que habían sido tomadas, se vio obligado a renunciar a sus cargos en ambas editoriales. Además, se sentía aplastado por el peso de otro tipo de amenazas a raíz de haber sido acusado de proteger a un grupo de judíos que trabajaban en Mondadori. Esta fue una razón más para tomar la decisión de marcharse de Italia, junto con su mujer y sus hijos, poco antes de la entrada en vigor de las leyes raciales, que se produjo el 17 de noviembre de ese mismo año (Civita, 1987). Antes de cruzar el charco, Civita y su familia hicieron rumbo a París, ciudad en la que su estancia fue temporal y donde el editor consiguió poner en marcha un nuevo negocio: abrió un pequeño despacho en el que se ocupó de distribuir algunos personajes de los que aún tenía los derechos, que le fueron concedidos como liquidación tras su salida de Mondadori y que en Francia aparecieron en la serie de álbumes *Les Cahiers d'Ulysse.* Durante su estancia parisina, Civita seguirá en contacto con los mayores autores italianos de cómics, a los que encargará trabajos que conseguirá exportar al extranjero.

Tras obtener un visado para poder entrar en Estados Unidos, en septiembre de 1939 el editor emprendió otro viaje más junto a su familia con destino a Nueva York, donde intentó recuperar aquellas actividades profesionales interrumpidas por motivos ajenos a su voluntad. A pesar de que su estancia en Nueva York será relativamente corta, en la Gran Manzana abrirá la 'C. Civita & CO.: importazioni ed esportazioni' (Gadducci, 2012: 479), empresa con la que conseguirá seguir llevando a cabo el proyecto de exportar autores italianos al extranjero, especialmente las obras de Pedrocchi, Zavattini y Scolari (Gerosa, 1971). El primer caso de exportación de un tebeo italiano llega justamente de la mano de Cesare Civita a través de la publicación de *Saturno contro la Terra* en la revista estadounidense *Future Comics*, allá por el año 1940.

Por otra parte, Civita sigue queriendo trabajar con los personajes Disney con los que empezó su carrera editorial en Milán. Tras recibir la aprobación de Kay Kamen, empresario contratado por Disney y encargado de hacer posible la comercialización de la imagen de roedores y palmípedas del universo disneyano, decidió cerrar el paréntesis neoyorquino para emprender

un nuevo viaje y una nueva aventura profesional. América Latina era un territorio inexplorado en términos editoriales y en el que podía resultar interesante importar los personajes Disney.

En mayo de 1941, Buenos Aires se convertirá en el nuevo paradero de Civita, que junto con dos socios Paolo Terni y Alberto Levi, fundará la Editorial Abril en noviembre del mismo año. La actividad de la editorial empezará trabajando con el género infantil, a través de la publicación de libros para niños (más específicamente una colección llamada *Pequeños Grandes Libros*), donde también aparecerán algunos personajes Disney; pero en 1944 Civita dará un paso más, consiguiendo la autorización para publicar la revista semanal cuyo título será *El Pato Donald*.

En esa época, Argentina vivía un momento de bienestar económico y al editor las cosas le iban bien, tal como cuenta él mismo en la autobiografía destinada a un restringido círculo de lectores (sus amigos) y publicada por Mondadori en 1987 como edición privada:

> Insomma le cose cominciavano ad andar bene: guadagnavo più di quanto riuscissimo a spendere - avevamo deciso di reinvestire nell'azienda tutto quello che rimaneva - e anche all'interno della comunità dei *recién llegados* italiani mi stavo guadagnando la fama dell'uomo arrivato.
> Il successo dei *Pequeños Grandes Libros* e del *Pato Donald* ci consentì di capitalizzare, e di organizzarci meglio: col coraggio di questa nuova solidità decisi di lanciare, a poca distanza una dall'altra, diverse riviste a fumetti per bambini, per approfittare del momento favorevole e per conquistare al più presto una posizione di forza con i distributori, gli agenti e i rivenditori. Nacquero così *Salgari*, *Cinemisterio*, *Misterix*, *Rayo Rojo*, e nuove collane di libri per ragazzi di tutte le età. (Civita, 1987: 184)

Llegan los italianos

Lo que ocurre es que las publicaciones son muchas y las historias de los personajes que la editorial Abril va publicando no dan abasto; en parte se trata de personajes de obras italianas cuyos derechos son aún de Civita y en parte de materiales que Abril compraba a editores estadounidenses y europeos, pero que no llegan a cubrir las necesidades narrativas de todas las revistas de la editorial.

El editor quiere importar obras de Italia, donde vuelve en 1947, aunque lo tiene difícil porque ya no puede contar con sus colaboradores anteriores (uno ha fallecido y el otro trabaja en el cine y no quiere marcharse a Argentina) pero Civita tiene la gran capacidad de observar la evolución de nuevos autores y eso coincide con su época como lector apasionado de *Asso di Picche*: era el personaje cuyo nombre le dio el título a una serie que en Italia salió gracias a la idea de un grupo de amigos que quiso crear una sociedad para publicar cómics; así es como, durante una comida en un mesón veneciano, nació la *Uragano Comics Inc.* Esos tres amigos eran nada menos que Hugo Pratt, Alberto Ongaro y Mario Faustinelli, a los que se juntó también Ivo Pavone (Bono, 2012). Años más tarde, José Muñoz recordará el tiempo y el lugar en que se apasionó a las que fueron sus lecturas juveniles:

> […] in quell'Argentina rigogliosa e tutto sommato tranquilla, popolare e po-

> pulista, arrivarono dall'Italia, all'inizio egli anni Cinquanta, confusi nell'ultima, massiccia onda migratoria- Hugo Pratt, Alberto Ongaro, Ivo Pavone e Mario Faustinelli, ragazzi entusiasti, pieni di talento e molto fotogenici. Li aveva importati un altro italiano, Cesare Civita della Editorial Abril, un impresario colto che, in sei-sette anni, costruì una florida casa editrice. (Muñoz, 2014: III-IV)

Civita reconoce el talento de esos jóvenes y les propone trabajar para su editorial; al principio lo harán desde Italia hasta que recibirán la propuesta de trasladarse a Buenos Aires y trabajar como empleados de Abril. Así empezó la aventura argentina de Hugo Pratt, que hablando de *Asso di Picche* dijo que

> Doveva essere un buon lavoro per quei tempi se una grossa casa argentina come l'Editorial Abril se ne era interessata e aveva acquistato i diritti di riproduzione. Queste cose noi del gruppo non venivamo a saperle subito perché Faustinelli era un capo molto riservato. Ci faceva delle sorprese, come quando disse a me e a Ongaro che da Venezia sarebbe passata l'agente per l'Europa dell'Editorial Abril e ci fu così l'incontro brevissimo e importante con questa Finzi; era di passaggio e ci parlò, letteralmente, dal predellino del treno: ci chiese se volevamo andare a lavorare a Buenos Aires. Un tempo certo una gran bellezza. Portava una rosa rossa nel seno e io dissi ad alta voce: "Chissà con cosa innaffia il lungo gambo di quella rosa?". Lei dovette sentire perché si mise a ridere. E quella fu l'unica cosa che io dissi e forse anche per quella frase io mi ritrovai sopra la nave per l'America con Faustinelli. (Pratt, 1971: 73)

En los 15 años transcurridos en Argentina, Hugo Pratt muestra la capacidad de ritmos de narración extremadamente rápidos, que consiguen responder a las necesidades de su editor. Su producción es tanta y tan buena que se convierte en uno de los referentes de la historieta argentina, junto con Alberto Breccia, Francisco Solano López y Arturo del Castillo y llega a colaborar con el visionario Enrique Lipzyg, fundador de la escuela Panamericana de Arte.

La llegada de estos jóvenes no pasa desapercibida, sobre todo para el atento ojo de lector de un jovencísimo José Muñoz, que años más tarde se dedicará al mismo oficio de Pratt. Al principio Muñoz leía *El Pato Donald*, aunque después sus gustos cambiaron con el paso del tiempo y vivió una fase de transición hacia *Misterix*, donde conocerá a los grandes autores de la historieta y se enamorará de la obra de Pratt (Muñoz, 2014).

Tras este idilio gráfico y narrativo, decide realizar estudios en la escuela Panamericana, donde espera tener a Pratt como maestro. Pratt en ese momento deja de trabajar en la escuela, poco después partirá hacia Londres y más tarde volverá a Italia, donde trabajará para el *Corriere dei Piccoli*, aunque la relación con el director será muy mala.

El período de mayor tensión en el *Corrierino* se concluye con una gran oportunidad que el empresario genovés Florenzo Ivaldi le ofrece a Pratt. Ivaldi trabaja en el ámbito de la construcción, pero es un apasionado de cómics y gran seguidor del autor veneciano; le propone crear una revista adaptada a sus personajes y Pratt aceptará la propuesta; poco después nacerá *Sgt Kirk*, un álbum que recogerá toda la producción argentina de Pratt.

Pero Pratt e Ivaldi no quieren volver a proponer solo la obra de Pratt realizada en su época

argentina, sino que quieren añadir nuevos contenidos y por ello deciden publicar también a estadounidenses, argentinos, pero sobre todo el nuevo trabajo de Pratt: *Una balada del mar salado*, en que Corto Maltés, su personaje más importante, hará su aparición.

Y vuelta: los argentinos en Italia

Mientras tanto en Buenos Aires, José Muñoz estudia en la escuela panamericana, pero sin Pratt, contrariamente a sus intenciones:

> In quella scuola José Muñoz ha imparato la tecnica del fumetto. Sedotto dalla grandezza grafica e narrativa di Al Taliaferro, di cui aveva amato il Bucky Bug pubblicato su 'Pato Donald' (testata disneyana argentina), il giovane José si iscrive alla Escuela Panamericana di Enrique Lipszyc, per studiare con Pratt (che però aveva finito il suo periodo d'insegnamento l'anno prima). Nelle aule della scuola, Muñoz segue il corso preparatorio di disegno con Luis Domínguez, prima di accedere agli insegnamenti di Alberto Breccia (Interdonato, 2011).

Está impaciente por empezar a trabajar y su gran oportunidad llegará de la mano de Francisco Solano López, quien lo invitará a trabajar con él y gracias al que tomará parte a la realización de las últimas viñetas de una de las historietas más importantes en el panorama argentino: *El Eternauta*, con dibujos de Francisco Solano López y guion de Héctor Germán Oesterheld.

A partir de ese momento, la carrera de Muñoz despega en las publicaciones argentinas; los lectores italianos podrán conocer a este autor, aún en fase de formación, cuando *Sgt Kirk*, la revista de Florenzo Ivaldi, publicará algunos episodios de la serie *Precinto 56*, cuyo protagonista es Cero Galván, policía neoyorkino de cuerpo macizo, cara cuadrada y pelo rubio.

A principios de los años 70, Muñoz se marcha de Argentina para instalarse en Europa; mientras vivía en Londres, en 1974, Oscar Zárate le presentó a Carlos Sampayo (Hernández Cava, 2017), que vivía una situación muy parecida a la suya:

> Nos habíamos exiliado, afligidos por las circunstancias políticas en la Argentina, un país que se aprestaba a masacrar a sus hijos. Estábamos recién divorciados y tratábamos de sobrevivir económica y espiritualmente. Teníamos el deseo común de encontrar una narración que atravesase los países de la literatura, el cine y la historieta que nosotros frecuentábamos con más placer. (Erlan, 2017)

Años más tarde, en una edición del festival de Lucca, se encuentra con sus admirados Hugo Pratt y Alberto Breccia, quienes insisten en que tenía que centrarse en aquel personaje suyo, el policía Cero Galván, que se convertirá en nada menos que Alack Sinner[2].

Los autores cuentan historias que entran perfectamente en el género *hard-boiled* y se inspiran en las novelas de Raymond Chandler y Dashiel Hammett, pero en vez de centrarse en lo policíaco, el aspecto principal de los episodios de Alack Sinner se encuentra en el factor

[2] Conversación privada con José Muñoz.

humano, las vidas de personajes desesperados, oprimidos, que se equivocan a menudo… Muy humanos. El mismo apellido del investigador es una declaración de intentos: Sinner significa pecador.

Las aventuras del policía neoyorquino, llenas de tensión social y empatía (dos lecciones aprendidas de Oesterheld) se publican en la revista mensual italiana *Alterlinus*, hermana menor de la primera revista europea de cómics de autor, la más conocida *Linus*. De esta manera se cierra el círculo: Civita había llevado a Argentina el *fumetto* italiano. Tras comprobar que ese desplazamiento funcionaba perfectamente tanto desde el punto de vista comercial como narrativo, los autores también se desplazaron, siguiendo a sus obras. El joven Hugo Pratt desarrolló las características que harían de él uno de los mayores autores de cómic a nivel mundial durante sus años argentinos. Tras volver a Italia, Pratt consiguió reunir ese conjunto de experiencias narrativas que confluyeron en la revista *Sgt. Kirk*, enriqueciendo aquellas páginas con la primera aventura larga que tiene como protagonista Corto Maltés, su personaje más importante.

El joven historietista rioplatense José Muñoz se formó gracias a los elementos narrativos prattianos y la realización de historias originales, realizadas específicamente para los editores y los lectores italianos, constituye el momento en que es posible atar los cabos de esta textura de viajes y migraciones: la migración de Cesare Civita a Argentina produjo una migración de signos y narraciones marcando una trayectoria de idas y vueltas entre Europa y Latinoamérica.

Las trayectorias analizadas mueven cuerpos e ideas. Cesare Civita tuvo que emigrar para huir de las leyes raciales. Se vio obligado a dejar Milán, se marchó por necesidad. Hizo el mismo recorrido transoceánico que tantos otros hicieron antes que él desde finales del siglo XIX, por necesidades diferentes, pero no menos materiales.

Llegó a Argentina con un bagaje importantes: el de las competencias editoriales que le permitieron construir un imperio. Sabía reconocer el talento y lo identificó en un grupo de jóvenes italianos muy prometedores, a los que una nueva migración llevará a hacer *fumetti* en Buenos Aires. Entre ellos, como hemos visto, se encuentra Hugo Pratt, que deja una Italia empobrecida por la guerra. Todavía es un Pratt de trazo muy americano; su *Asso di Picche* muestra una deuda innegable con la obra de Milton Caniff. La aventura es el tema principal de los cómics que realiza con guion de Mauro Faustinelli y Alberto Ongaro. En Buenos Aires nace una estrecha e intensa colaboración entre Pratt Héctor Germán Oesterheld. Gracias a este encuentro, la idea de cómic de Pratt evolucionará y se enriquecerá.

A su vuelta a Italia, tras un breve y desafortunado paréntesis londinense, Pratt es un autor completamente diferente: más consciente y menos neto a la hora de definir la ética de sus personajes. Gracias a la colaboración con Oesterheld, el 'maestro de Malamocco' se ha alejado del dualismo maniqueo de las historias de guerra y aventura, da vida a personajes nuevos y más humanos, que se equivocan, fracasan e incluso toman distancia de sus propias elecciones cuando entienden que eran equivocadas, reconociendo sus errores. En aquel momento, nace Corto Maltés.

José Muñoz, que había aprendido el oficio de dibujante en el grupo de autores colaboradores de Oesterheld, abandonó Buenos Aires y marchó a Europa por necesidades materiales. La falta de trabajos retribuidos de manera digna en una industria que va perdiendo peso en la economía nacional, lo obligan a emigrar. Al igual que lo hicieron Civita y Pratt, decide emprender un viaje al revés para buscar su América en Europa; ese viaje lo lleva primero a Londres para

traerlo después, de manera permanente, a Italia. Siguiendo las huellas de Pratt, autor que reconoce como uno de sus maestros, llega a Milán para realizar las aventures de Alack Sinner, junto con su connacional Carlos Sampayo.

La trayectoria que partió de Milán con destino Buenos Aires, vuelve a la ciudad en la que tuvo origen, desplazando talentos industriales y narrativos y produciendo, al mismo tiempo, contaminaciones de la narración que marcan la historia del cómic.

Bibliografía

Avagliano, M., Palmieri, M., 2013. *Di pura razza italiana*, Milano, Baldini&Castoldi.

Bono, G., Ferrero, G., 2012. "La ricostruzione della fantasia: modernizzazione del fumetto popolare" en Bono, G., Stefanelli, M. (editado por), *Fumetto! 150 anni di storie italiane*, Milano, Rizzoli.

Brunoro, G., 2004. "Il richiamo della Pampa" en Brunoro, G. y Reali, R. (editado por), *Magica America. Un'antologia fumettistica*, Reggio Emilia, ANAFI.

Cattarulla, C., 2018. "Una fuga all'insegna della disponibilità culturale: Lore Terracini e la doppia patria italo-argentina" en Giachino, M., Mancini, A., (editado por) *Donne in fuga – Mujeres en fuga*, Diaspore, v. 10, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.

Civita, C., 1987. *La mia vita*, Milano, Mondadori.

De Felice, R., 2002. *Breve storia del fascismo*, Milano, Mondadori.

De Giacomo, F., 2011. "Quando il Duce salvò Topolino: l'interesse dei Mussolini per la produzione Disney nei ricordi di Romano" y "Intervista a Romano Mussolini" en Gadducci, F., Gori, L., Lama, S., *Eccetto Topolino: lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*, Salerno, Nicola Pesce Editore, pp. 401-407.

Devoto, F., 2006. *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos.

Erlan, D., 2017. "José Muñoz. El dibujo de la realidad es de una extrema belleza, pero los guiones son lamentables" en *La Nación*, 7/05/2017 <https://www.lanacion.com.ar/opinion/jose-munoz-el-dibujo-de-la-realidad-es-de-una-extrema-belleza-pero-los-guiones-son-lamentables-nid2020582> (20 de enero de 2020).

Gadducci, F., Gori, L., Lama, S., 2011. *Eccetto Topolino: lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*, S.I., Nicola Pesce Editore.

Gadducci, F., 2012. "Cesare Civita" in Bono, G. e Stefanelli, M. (a cura di), *Fumetto! 150 anni di storie italiane*, Milano, Rizzoli, p. 479.

Gentile, E., 2005. *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Editori Laterza.

Gerosa, G. (editado por), 1971. *Le grandi firme del fumetto italiano: Zavattini, Molino, Pedrocchi, Canale, Paparella*, Milano, Grandi Firme.

Gnoli, A., 2016. "Ho scritto dei mari di Corto Maltese ma ora le parole non navigano più", en *La Repubblica*, 19/06/2016, <https://www.repubblica.it/cultura/2016/06/19/news/alberto_ongaro_ho_scritto_dei_mari_di_corto_maltese_ma_ora_le_parole_non_navigano_piu_-142364906/? > (10 de enero de 2020).

Hernández Cava, F., 1917. "Alack Sinner", en *El Cultural*, 12/5/2017, <https://elcultural.com/Alack-Sinner> (20 de enero de 2020).

Interdonato, P., "José Muñoz. Gli anni degli ancestri (seconda parte)" en *BilBolBul*, 03/03/2011, <https://www.bilbolbul.net/blog/?p=2117> (15 de enero de 2020).

---, "Salgari: hai di mille colori il mar", en *Fumettologica*, 16/12/2015, <http://www.fumettologica.it/2015/12/salgari-hai-di-mille-colori-il-mar-2/> (15 de enero de 2020).

Meda, J., 2007. *Stelle e strips. La stampa a fumetti italiana tra americanismo e antiamericanismo (1935, 1955)*, Macerata, EUM.

Muñoz, J., 2014. "Un'alba sulla Pampa", en Ongaro, A. y Pratt, H., *El cacique blanco*, Milano, Rizzoli Lizard.

Pratt, H., [1971] 1987. *Aspettando Corto*, Montepulciano, Editori del Grifo.

---, 1985. *Tango… y todo a media luz*, Roma, Lizard.

Saccomanno, G., Trillo, C., 2007. *Historia de la Historieta: Storia e storie del fumetto argentino*, Genova, Proglo Editore.

Scarzanella, E., 2009. "Entre dos exilios: Cesare Civita, un editor italiano en Buenos Aires, desde la Guerra Mundial hasta la Dictadura Militar (1941-1979)", *Revista de Indias*, v. LXIX, 245, pp. 65-94.

---, 2013. *Abril: Da Perón a Videla: un editore italiano a Buenos Aires*, Roma, Nova Delphi Libri.

FELIPE JOANNON
Université Paris 8

La copia de yeso de Adolfo Couve. Una novela epistolar como réplica latinoamericana

> Todos los americanos tenemos esa nostalgia de nuestro origen y nuestros ancestros. Somos todos inmigrantes. Nos quedamos por quinta o sexta generación, de visita, y nos sentimos un poco arrendando América en vez de vivir en ella (Couve, 1989b)

Uno de los temas que obsesionaba al pintor y escritor chileno Adolfo Couve (1940-1998) era el problema del trasplante, la experiencia simultánea (frecuentemente dolorosa y angustiante) de dos elementos yuxtapuestos cuya contigüidad no estaba marcada por una convivencia diacrónica gradual sino por la irrupción de un solo hecho histórico discreto, muchas veces fortuito, impredecible. Couve lo ilustraba, desde una perspectiva social, con uno de los casos más emblemáticos, el descubrimiento de América, que puso en contacto culturas hasta ese momento incomunicadas. Las ciudades coloniales que ahí se fundaron no fueron fruto de la acumulación de pasado, sino que emergieron ya completas en la imaginación de los conquistadores y en sus actas fundacionales, como bien señala el ensayista uruguayo Ángel Rama en el primer capítulo de *La ciudad letrada*. Y tal vez el mismo Couve haya protagonizado un momento similar de descalce, ahora desde su experiencia personal, al abandonar súbitamente la capital para instalarse de forma definitiva en el abandonado balneario de Cartagena, donde no conocía a nadie, en una casa de estilo toscano circundada por cerros que le eran ajenos.

Cartagena había sido desde fines del siglo XIX y hasta los años 30 uno de los lugares predilectos de la élite santiaguina, que se hizo construir casas de arquitectura europea bajo la imagen de balnearios como Deauville. Pero como suele suceder con tantos balnearios latinoamericanos, la creciente llegada de capas medias y populares motivó la huida de la oligarquía hacia playas menos accesibles, dejando en Cartagena un casco urbano inadaptado para las necesidades del nuevo público y del que nadie quiso hacerse cargo. Cuando Couve se establece en 1983 Cartagena ya era hace mucho considerada un lugar anacrónico y decadente en temporada baja e inmensamente popular en los meses de verano. El escritor veía en este balneario una representación elocuente de lo que él llamaba el problema latinoamericano, el encuentro abrupto de la cultura europea y del paisaje americano, en un territorio habitado siglos atrás por aborígenes changos.

En una entrevista de 1989, cuando acababa de publicar conjuntamente *El pasaje* y *La copia de yeso*, tras una década de silencio editorial y varios años de vida solitaria en Cartagena, la

periodista le pregunta la razón que lo llevó a autoexiliarse en el balneario del litoral central, a lo que Couve responde:

> Cartagena es el lugar que más me interesa de Chile. Porque tiene 150 años, tiene toda una construcción europea venida a menos, y allí se produce en forma muy obvia el abrazo entre Europa y América. [...] Yo no estoy en Cartagena porque sea nostálgica, sino porque es fuerte, y aunque es pobre, mantiene la contradicción. (Couve, 1989a: 4-5)

Mantener la contradicción, retratar el conflicto existencial que implicaba nacer en una sociedad marcada por la yuxtaposición de culturas era, a ojos de Couve, una de las tareas privilegiadas del artista latinoamericano. Bajo esta perspectiva puede entenderse parte del malestar que cubría sus afirmaciones cuando le preguntaban por el realismo mágico (categoría, por lo demás, que Couve se negaba a aceptar). Lo que irritaba al autor chileno de novelas como *Cien años de soledad* no era tanto su componente exotista o pintoresco (que también denunciaba) sino su aire de solución o de cierre, una especie de claudicación de la búsqueda de una cultura latinoamericana, al proponerle, por fin, una epopeya fundacional.

Sea como fuere, a pesar de la importancia que en sus entrevistas otorgaba al problema latinoamericano, una lectura de las obras que compuso en su primer período literario (aquel de la década de los 70, cuando todavía vivía en Santiago) no muestra de manera inmediata o explícita esta preocupación. Se trata, en su mayoría, de brevísimas novelas de alrededor de setenta páginas despojadas casi totalmente de alusiones a la realidad histórica de Chile. Realidad, además, que era difícil soslayar en ese momento, puesto que comprendía los decisivos años de la Unidad Popular y de la dictadura de Pinochet.

Un estudio detenido, sin embargo, de estos breves relatos de estilo neoclásico revela algunas peculiaridades del subcontinente. Los espacios, por ejemplo, en que transcurren las historias y en cuya descripción se demora el autor son típicamente chilenos o latinoamericanos: la casa quinta patronal en *El picadero* (1974) y *El tren de cuerda* (1976), similar a aquella que describe José Donoso en *Casa de campo* por esos mismos años; el condominio urbano que colinda con el conventillo en *El pasaje* (1989[1]); y la provincia rural en *La lección de pintura* (1979), espacio privilegiado por el criollismo chileno (*Zurzulita*, *Alhué*). Otro aspecto en que puede reconocerse la cultura latinoamericana reside en la fuerte «marca de clase» (la frase es de César Aira) que portan sus personajes: sus cualidades y hábitos los fijan en un determinado estrato social del que no pueden moverse sin afrontar consecuencias trágicas. Es el caso de la madre de Federico Lochner en la novelita *El parque* (1976), enfermera de origen humilde que muere asesinada por su marido, dando fin a un matrimonio que el resto suponía ventajoso para ella. Es también el destino trágico que alcanza a Rebeca, en *El picadero*, tras fugarse de la acomodada casa paterna con su profesor de piano.

[1] El año de publicación de la novela es efectivamente 1989, pero su escritura se remonta a fines de la década de los setenta.

La copia de yeso

Existe, no obstante, una obra en que Couve trata de manera más explícita su visión de Latinoamérica. Se trata de *La copia de yeso*, una sucinta novela epistolar que compuso hacia 1988 en Cartagena y cuya trama se desenvuelve en la Francia decimonónica, durante los últimos años de reinado de Luis Felipe de Orléans. La novela, compuesta por catorce cartas que un joven chileno dirige a su amada desde París, narra las peripecias que este debe sortear para cumplir la misión que el gobierno de Chile le encomienda, que consiste en la selección y el embalaje de copias de esculturas en yeso, de réplicas de grabados y de cuadros representativos de la cultura europea para proveer la recientemente creada Escuela de Bellas Artes de Chile.

El principal hecho histórico que sostiene la ficción de Couve ocurrió, en realidad, cincuenta años después, cuando el joven Alberto Mackenna Subercaseaux (sobrino del historiador y político Benjamín Vicuña Mackenna) fue comisionado por el gobierno chileno de Federico Errázuriz Echaurren para adquirir reproducciones de esculturas clásicas en los principales museos europeos. Las copias compradas en París, Roma, Florencia y Nápoles (que desembarcarían en Valparaíso entre 1901 y 1903) colmarían el nuevo Museo y Escuela de Bellas Artes, emplazado en el Parque Forestal e inaugurado en 1910[2]. Couve pareciera fundir este acontecimiento histórico con otro más cercano al tiempo en que se desenvuelve su historia: la creación de la Academia de Pintura en 1849, antecesora institucional de la Escuela de Bellas Artes chilena.

La elección de este período histórico como contexto de su relato tiene un carácter funcional, pues se trata de un período en que las ideas y la cultura latinoamericana fueron particularmente permeables a las corrientes de pensamiento y las artes provenientes de Europa (sobre todo de Francia)[3]. Y es ese aspecto de 'traslado' o 'yuxtaposición' sin previa asimilación de la realidad local lo que Couve quiere destacar del arte latinoamericano (algo que se anuncia desde el título de la novela: América como *La copia de yeso*). Por otra parte, a este factor funcional en la elección del contexto histórico, se suman las preferencias literarias del autor, quien declaraba como sus principales modelos a los escritores del realismo francés (sobre todo a Stendhal, Balzac y Flaubert). Con esta novelita Couve podía, por fin, entregarse a la descripción de una época que le apasionaba y que conocía muy bien, aquella comprendida entre la caída de Napoleón Bonaparte en 1815 y la abdicación de Luis Felipe I tras la Revolución de 1848.

Su predilección por la novela realista francesa Couve la justificaba en el 'rigor' artístico con que estos novelistas supieron responder a una sociedad convulsionada, en pleno reordenamiento social, adhiriendo (tal vez inconscientemente) a la extendida tesis según la cual la novela sería la forma literaria del nuevo grupo dominante: la burguesía. En este sentido, el objetivo principal de *La copia de yeso* (dar cuenta de su visión del arte y la cultura latinoamericana) no estaba disociado de este segundo objetivo (describir la sociedad parisina de la primera mitad del siglo XIX), puesto que Couve veía a la sociedad latinoamericana de su tiempo presa de un momento igualmente confuso, que requería más que nunca un arte basado en ese rigor de la observación que caracterizaba a los novelistas franceses.

---

[2] Para mayores detalles del hecho histórico, consúltese el libro *Museo de copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile siglos XIX y XX*, de Ximena Gallardo Saint-Jean.

[3] Véase, como ejemplo, el ensayo "Causas de la poca originalidad de la literatura chilena" de Joaquín Blest Gana, publicado en 1848, año en el que Couve sitúa la historia.

El género epistolar

Ahora bien, ¿por qué elegir la novela epistolar? ¿Qué sentido tenía adoptar en Chile, a fines del siglo XX, un subgénero eminentemente europeo, cuya época de gloria ni siquiera coincide con el tiempo histórico en que se desarrolla el relato (mediados del siglo XIX) sino que se remonta al siglo anterior? Insistamos, además, en que *La copia de yeso* exhibe todas las características de un determinado tipo de novela epistolar y que no se trata meramente de una versión aproximada del género. A las catorce cartas que la componen se agrega al final una nota a modo de epílogo, siguiendo fielmente el artilugio del 'paquete encontrado', que explica cómo llegó la correspondencia al autor. Este mecanismo tenía por finalidad otorgar cierta verosimilitud al conjunto y sobre todo jugar con el problema de la autenticidad de las cartas[4]. Fiel a la tradición, Couve incluye datos biográficos verídicos, al señalar, por ejemplo, que fue el año de su estadía en París (1962) cuando recibió de parte de la embajada chilena el legajo de cartas de un supuesto antepasado, sembrando una duda en el lector sobre la veracidad de la historia.

En una entrevista concedida al poco tiempo de la publicación de la obra, Couve intenta una respuesta ante la pregunta por la elección del género.

> Esta etapa de Francia (1848) me estuvo llamando desde hace muchos años, hasta que la completé. Y cuando ya se vio algo concreto, me sentí inmerso en ella con los datos totalmente asumidos. Entonces me pareció que la correspondencia y las maneras de la época se prestaban para el uso de la forma indirecta: el personaje tenía que respetar tantas normas que él era un personaje indirecto. Me puse a escribir como si yo fuera él, que habla guardando la misma distancia en sus cartas que yo he guardado siempre frente a la literatura. Una distancia cultural y de buena crianza (Couve, 1989b: 1-2)

Couve toca aquí un tema al que vuelve con mucha frecuencia cuando aborda su posición de artista, que es la noción de distancia. Las obras anteriores a *La copia de yeso*, salvo la excepción juvenil que es *Alamiro*, están escritas en tercera persona, en un intento deliberado (aunque no siempre exitoso) por imitar al tipo de narrador que crea Flaubert en *Madame Bovary*, a quien se percibe como un narrador insolidario con los personajes. Para Couve, el uso de la tercera persona permitía adquirir una perspectiva del fenómeno artístico que posibilitaba el diálogo común, mientras veía en la narración en primera persona el escenario de una catarsis personal, un desahogo que no debía interesar a muchos. Pero Couve, con su tetralogía de la infancia, ya había agotado la perspectiva de la novela corta. Había compuesto en la década de los setenta cuatro novelitas intensamente trabajadas y muy similares entre sí. Ante este escenario, el género epistolar le ofrecía una coartada, pues su carácter extremadamente normativo (del que son testigos las copiosas antologías de cartas que se publicaron en Europa a

[4] Existen muchísimos casos que suscitaron acalorados debates sobre la autenticidad de las cartas de ciertas novelas epistolares. Un caso emblemático, entre muchos, es el de la novela *Lettres portugaises*, que hasta inicios del siglo XX se creía habían sido escritas por la monja portuguesa que las firmaba. Ni siquiera hoy la crítica está completamente de acuerdo, pero la mayoría coincide en que se trata de una obra de ficción francesa (no una traducción del portugués) escrita por Gabriel de Guilleragues en 1669.

modo de manual de estilo en el siglo XVIII[5]) le permitía mantener la distancia artística necesaria para abordar lo que denominaba 'temas universales', a la vez que justificaba su inusual opción por la narración en primera persona.

Por otra parte, un determinado tipo de novela epistolar se prestaba muy bien para los fines de Couve. En el variado universo que exhibe este subgénero, *La copia de yeso* se inscribe entre aquellas novelas denominadas monofónicas (es decir, cuenta con un solo remitente). Se trata, además, del tipo de novelas de viaje, en que el escritor da cuenta de sus observaciones a un destinatario que no conoce los lugares descritos. De esta manera, a imagen de un Montesquieu en *Lettre persanes*, el escritor podía exponer las particularidades de la sociedad chilena recurriendo al extrañamiento que le producían París y ciertas conductas de la sociedad francesa. Así, por ejemplo, ya en la segunda carta el protagonista se muestra confundido ante las calles diagonales, «que de pronto se angostan en una esquina, dejando una proa de vivienda» (Couve, 2013: 370) y las enfrenta luego con el diseño de tablero damero de Santiago, con sus calles trazadas a cordel. En otro pasaje, el lector puede calibrar la importancia de la comunidad familiar en Chile como núcleo social y la segregación que ella esconde, al ver el asombro que le provoca al protagonista el tener que compartir un edificio con gente que no pertenece a su parentela y la sorpresa que manifiesta ante la desenvoltura con que lo trata la *concièrge* (Couve, 2013: 371).

En síntesis, la novela epistolar, con sus códigos y normas, le otorgaba una salida a su literatura (la novela corta en tercera persona) sin tener que renunciar por ello a la noción de distancia que guiaba su escritura. Al mismo tiempo, al situar al protagonista en un contexto francés decimonónico y al elegir como molde de su escritura un subgénero europeo, Couve podía recurrir al contraste para dar una versión de los problemas identitarios latinoamericanos. Veamos ahora cuáles son ellos.

Crisis y desarraigo

El problema latinoamericano, que en Couve habíamos identificado como un conflicto de pertenencia ante la simultaneidad de dos culturas yuxtapuestas, está presente durante toda la novela. En un nivel más caricatural y patético este se observa en el arribismo de los chilenos que viven o pasan una temporada en París, quienes hacen todo lo posible por entrar en los círculos de la sociedad parisina (Couve, 2013: 370 y 407-408). En estos casos la crisis de pertenencia, en lugar de superarse se agrava, puesto que la cultura francesa a la que se creían ligados al imitar sus conductas en Santiago no solo resulta ser diferente de aquella que imaginaban, sino que apenas se interesa por ellos. Couve aquí inscribe su crítica en la larga tradición del tópico del arribismo en Chile, que puede remontarse a personajes como el joven Agustín Encina, de la novela realista *Martín Rivas* (1862), de quien se vale el autor para ridiculizar el español saturado de galicismos que empleaban los jóvenes santiaguinos tras breves estadías en París[6].

Pero el conflicto que experimenta el protagonista de *La copia de yeso*, aunque de la misma naturaleza que el del resto de los personajes, es más sutil. En la segunda carta Couve propone

---

[5] Ténganse por ejemplo el siguiente título de una antología publicada en 1767 en Francia: *Lettres choisies des auteurs français les plus célèbres pour servir de modèles aux personnes qui veulent se former dans le style épistolaire, précédées des règles à observer dans divers genres de sujets sur lesquels on a occasion d'écrire et du cérémonial qui est en usage* (véase Versini, 2016: 29).

[6] Nótese además que la historia de *Martín Rivas* se desarrolla casi en los mismos años que la de Couve: entre 1850 y 1851.

una escena que resume muy bien el estado psicológico del personaje. En una de sus primeras salidas a recorrer la ciudad, se nos muestra al joven acodado en uno de los puentes del Sena. Con la mirada fija en el agua, intenta descifrar sin éxito la dirección de la corriente, en una imagen que ilustra su sensación de desarraigo y acentúa la incertidumbre de su futuro. La escena da lugar a una reflexión sobre el difunto padre, que había nacido en París y que el lector deduce se había trasladado al poco tiempo con su familia a Chile. Todo lo que observa el protagonista debió ser familiar para su padre, pero ahora él se ve enfrentado al mismo panorama y le resulta ajeno, sumiéndolo en un estado de confusión identitaria que más tarde expresará en frases del tipo: «Yo no pertenezco a ninguna parte» o «a punta de no coincidir con nada ni nadie, estaba en peligro de perder mi propia identidad» (Couve, 2013: 393).

Esta sensación de descalce se vuelve más intensa a medida que avanza la novela, a pesar de que el tono afable y de «buena crianza» del protagonista no cambia. Es justamente lo que buscaba Couve con este género: sugerir apenas un estado de ánimo manteniendo las apariencias. El inicio de la undécima carta provee un ejemplo: «dulce mía -escribe el protagonista- me hallo desanimado a tal punto que he permanecido días enteros en cama, lo que un joven, pero sobre todo un caballero, no debe hacer» (Couve, 2013: 399). Solo el conocimiento de las estrictas reglas del género epistolar, de la rigidez del trato en la sociedad chilena de la época y del dolor latinoamericano que implica estar divido desde el origen entre dos culturas, permiten calibrar la intensidad de la depresión contenida en dos líneas que pueden parecer anodinas. En esta firme solidaridad normativa entre el género epistolar y el núcleo social al que pertenece el protagonista se haya, en parte, la eficacia de la obra para transmitir el problema latinoamericano.

Melancolía latinoamericana

Todavía nos falta, para terminar de delinear la visión de Couve sobre el subcontinente, referirnos a otro aspecto que el autor sostenía era propio del carácter chileno y que en cierta medida es extensible al ánimo latinoamericano. El episodio que condensa esta característica se encuentra hacia el final de la novela, en la penúltima carta. Algunas semanas después de la visita del protagonista a su parentela francesa de provincia, una adolescente prima lejana se presenta, sin previo aviso ante su puerta en París. La joven se había fugado de la casa paterna por amor al protagonista. La primera reacción de este es de enojo ante la imprudencia de la muchacha y la incómoda situación a que lo enfrenta. Pero una vez que la hubo reprendido y tras acordar que al día siguiente ella regresaría a su casa, el protagonista confiesa que lo invadió un sentimiento de compasión. Couve procede a describir la triste sumisión de la joven francesa, lo que da pie a un elogio de la renuncia y del fracaso. Al final del episodio, por medio del protagonista, el escritor sentencia: «Nada hay que me enternezca tanto como una renuncia o un perdedor, malsana manía mía que en vez de treparme a la ilusión por la admiración, lo hago por el arrevesado sendero de la pena» (Couve, 2013: 416).

El desenlace de esta historia recuerda frases casi textuales de una entrevista que concede Couve en 1993. En ella Claudia Donoso le pregunta si acaso era víctima de la melancolía, a lo que el autor responde:

> La melancolía es una enfermedad que tiene que ver con la música, con enamo-

> rarse por lástima –cosa muy mala–, por piedad. Y ésa es una propensión muy chilena. Aquí la gente se enamora al revés, nadie lo hace por admiración. Y esa pena, esa lástima, nos viene de la Colonia (Couve, 1993: 72-74)

Es posible que en la visión latinoamericana de Couve esta característica de la melancolía compasiva sea una compensación ante la angustia que supone la falta de pertenencia o la pertenencia simultánea a dos culturas yuxtapuestas. En pasajes de este tipo Couve se acerca a ciertos autores latinoamericanos que ejercieron una estética del fracaso, como el poeta Jorge Tellier o el novelista uruguayo Juan Carlos Onetti, y se aleja de la actitud fría del narrador de *Madame Bovary*, como bien apunta Francisco Cruz en uno de los capítulos de su libro dedicado a Adolfo Couve (*Hacia una profunda experiencia americana* en *Perder la cabeza. Ensayo sobre la obra de Adolfo Couve*, 2019). En las novelas de Couve, incluso en *La lección de pintura* (novela en la que se encuentran visibles rastros de la estética de Flaubert), el narrador no se abstiene por completo de mostrar cierta simpatía, una ternura solapada por sus personajes.

Conclusión

Solo hacia el final de la novela el protagonista puede cumplir su misión. Con la venia del embajador y un pagaré en blanco para costear las nuevas adquisiciones, el joven visita talleres y fundiciones que lo proveerán de réplicas de obras maestras para la Escuela de Bellas Artes en Chile: la Diana cazadora, el Galo herido, los luchadores y los esclavos inconclusos de Miguel Ángel, la Dama *Inconnue* y el Discóbolo. Nada de originales, solo copias, para un continente que es una copia (de yeso). La obra se cierra, así, con una denuncia paradójica, que pide enfrentar el problema latinoamericano habiendo asumido su condición de copia, mensaje que el autor refuerza al elegir para su narración un molde genuinamente europeo como es el género epistolar. Pero si esta condición de réplica es insoslayable para el artista latinoamericano, esta debe ser, a ojos de Couve, solo una etapa en su itinerario productivo, que le permita luego acceder a una representación propia de la cultura local.

Y, de hecho, así puede leerse este objeto raro que es *La copia de yeso* dentro de la trayectoria literaria de Couve. Precedida por las novelitas hiperconstruidas de los setenta que tenían como modelo a Flaubert y sucedida por las audaces y originales 'Comedias' que sellan su obra, el título de la novela epistolar (*La copia de yeso*) puede leerse no solo como una metáfora de la identidad latinoamericana, sino también como una metáfora del momento de transición que estaba viviendo como escritor. Agotada la novela corta y trabajada, Couve necesitaba explorar formas nuevas, experimentar con materiales no definitivos (como el yeso y la novela epistolar), para poder finalmente alcanzar esa firma propia que signa sus dos últimas novelas. De la incursión inusual en la novela epistolar y el contexto histórico francés del siglo XIX, no sacaría Couve su mejor literatura, pero acaso el rodeo le permitiría obtener esa «libertad bien ganada» con que solía calificar a *La comedia del arte*, la última novela que publicó en vida. Esta sí, uno de sus aportes más genuinos y logrados a la tradición literaria latinoamericana.

Bibliografía

Blest Gana, J., 1848. “Causas de la poca originalidad de la literatura chilena”, en *Revista de Santiago*, T. II, pp. 58-72.

Couve, A., 1989a. «Adolfo Couve: un sentimental que se castiga». Entrevista de Ana María Foxley. “Literatura & Libros” en *La Época*, 30 de julio de 1989, pp. 4-5.

---, 1989b. «Adolfo Couve: “La vida mía se la he ofrendado al arte”». Entrevista de Ana María Larraín. “Revista de Libros” en *El Mercurio*, 20 de agosto de 1989, pp. 1-2.

---, 1993. «Adolfo Couve: Agregado Cultural en Cartagena». Entrevista de Claudia Donoso. *Revista Caras*, n.º 143, octubre de 1993, pp. 72-74.

---, 2013. *Obras completas*, Santiago, Tajamar.

Cruz, F., 2019. “Hacia una profunda experiencia americana”, en *Perder la cabeza. Ensayo sobre la obra de Adolfo Couve*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, pp. 118-127.

Gallardo Sint-Jean, X., 2015. *Museo de copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile siglos XIX y XX*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Versini, L., 2016. *Le roman épistolaire*, Paris, PUF.

AUDREY LOUYER
Université de Reims Champagne Ardenne

De Argentina a Italia: circulación de la literatura fantástica, el ejemplo de Juan Rodolfo Wilcock

Aunque es un autor poco conocido incluso en Argentina, no parece pertinente empezar con una presentación biográfica de Juan Rodolfo Wilcock, porque va a surgir poco a poco su extraño recorrido a lo largo de este trabajo. De momento, basta con recordar que celebramos en 2019 los cien años de su nacimiento. Ahora bien, un aspecto céntrico que hay que tener en cuenta al hablar de Wilcock es el año 1957, un año bisagra en la medida en que se instala en Italia y empieza a escribir en italiano porque según dicen, es para él el idioma más próximo al latín, una lengua que traducía. Otros afirman que Wilcock ya no tenía nada que decir en castellano. Más allá de estas consideraciones circunstanciales, este cambio de idioma y de esfera geográfica ¿habrá implicado un cambio fundamental en este autor? No podemos dedicarnos a las obras completas de Wilcock, por lo cual elegimos una puerta de entrada que puede ser vista como extrañamente familiar: la escritura fantástica. El punto de partida de nuestra reflexión es un comentario de Ernesto Montequin (1998), especialista de su obra, en el periódico *La Nación*: «En 1972 publicó *La sinagoga de los iconoclastas* y *El estereoscopio de los solitarios*, dos obras maestras de invención fantástica». La polisemia del adjetivo fantástico plantea de entrada la cuestión de los rasgos característicos de una escritura que, según Todorov (1970), se murió a medida que se desarrollaba el psicoanálisis, o sea entre el siglo XIX y el siglo XX. Ahora bien, la producción de esta escritura en el Río de la Plata, tierra de las primeras publicaciones de Wilcock, muestra que existió un género fantástico. La tensión que se crea estriba en la manera cómo Wilcock hereda esa influencia, borgiana por ejemplo, y crea algo distinto en sus relatos, cuentos y microrrelatos crueles, a través de un estilo que puede recordar los cuentos de Dino Buzzati o Italo Calvino. Por eso, queremos interrogar la afirmación de Montequin, o más bien esbozar los contornos de la expresión fantástica en el caso de un autor como Wilcock. ¿En qué medida el cambio de idioma y de lugar permite una nueva definición de lo fantástico, en una vía que sale del tradicional camino del Río de la Plata para orientarse hacia más concisión, hacia una inscripción histórica claramente marcada y hacia un estilo que plantea también la cuestión de la interacción de lo fantástico con escrituras limítrofes? En un primer momento, veremos cómo el estilo de Wilcock propone

una escritura caótica marcada por el exceso y la transgresión de los límites. Ahora bien: este caos, a pesar de todo, obedece a la implacable lógica del lenguaje, y veremos por eso cómo opera la retórica de lo fantástico en varios relatos, y con qué efectos.

Una escritura caótica marcada por el exceso y la transgresión de los limites

La herencia notable de una familia rioplatense

Al dar sus primeros pasos literarios en Argentina, Juan Rodolfo Wilcock benefició de un trasfondo cultural próximo a la escritura fantástica rioplatense. El propio Jorge Luis Borges formaba parte del jurado que le entregó en 1948 el premio al mejor cuento con el texto *Hundimiento*, que fue publicado en el libro de cuentos *El caos*. El universo de los autores que formaban parte de la revista *Sur* rodeó a Wilcock muy temprano. La 'trinidad' formada por Adolfo Bioy Casares, Borges y la 'maga' Silvina Ocampo, que remite a *Rayuela* de Cortázar, fueron unos referentes en la formación literaria del autor, y podemos imaginar el impacto que habrá tenido en él la lectura y los contactos con esos protagonistas del escenario fantástico. En la segunda edición de la *Antología del cuento fantástico* (1965) se publica *Los donguis*, con *Casa tomada* de Julio Cortázar y *La expiación* de Silvina Ocampo. En este cuento ya podemos notar la presencia de criaturas marginales y monstruosas, pero la factura del texto es más bien clásica. Del mismo modo, en la *Sinagoga de los iconoclastas* (Wilcock, [1972] 2014), una serie de biografías ficticias, varios cuentos manifiestan una construcción clásica de lo fantástico; pensemos por ejemplo en el retrato de Morley Martin en el que el personaje confiesa «debbo dire che ne fui piuttosto stupito»[1] (139), ya que el asombro –del protagonista, del narrador más o menos fiable o del lector– es una de las claves tradicionales de la eficacia del efecto fantástico. Pensemos también en *Henry Bucher*: «All'età di 59 anni, il belga Henry Bucher ne aveva soltanto 42»[2] (129). Otros cuentos parecen ser guiños discretos a los maestros: como eco a *Funes el memorioso*, conocemos a Podolfo el amnésico, cuyo retrato poco glorioso revela una lógica extra-ordinaria: «I suoi compagni lo trovano strambo, diverso: ingoia sassolini, cammina sul fuoco acceso, si siede sulle uova, abbaia insieme ai cani; al cinema non guarda lo schermo ma gli altri spettatori»[3] (140). Sin embargo, Wilcock da un paso más en lo que le permite la literatura: parece complacerse en la descripción de las situaciones más asquerosas y sórdidas, lo que no era el caso de Silvina Ocampo, que si es verdad que describe la crueldad, no alcanza el nivel de detalle pictórico y cinematográfico de Wilcock, como aparece en *La fiesta de los enanos*[4].

---

1 «Debo decir que me sentí bastante atónito».

2 «A la edad de 59 años, el belga Henry Bucher solo tenía 42».

3 «Sus compañeros lo ven extraño, distinto: traga piedrecitas, camina sobre el fuego encendido, se sienta en los huevos, ladra con los perros; en el cine, no mira la pantalla sino a los otros espectadores».

4 «Atado de pies y manos, Raúl se sacudía espasmódicamente, mientras el otro enano, armado del punzón, se esforzaba por extraerle el menisco de la rodilla derecha; aunque todos sus esfuerzos en este sentido habrían sido vanos, si Présule no lo hubiera ayudado con el cuchillo de caza. No sabiendo qué hacer con el menisco ensangrentado, se lo metieron a Raúl en la boca, para que no gritara tanto.» La fiesta de los enanos (Wilcock, 2015).

Ahora bien: unas obras que superan los límites tradicionales
Por eso, podemos notar que una particularidad de la escritura de Wilcock es a la vez la transgresión moral y la transgresión textual.

La transgresión textual la definiremos como una forma de trabajar el texto y de encadenar las ideas que crea un efecto de desfase, el cual provoca el malestar en el lector. Denis Mellier (1999) titula su trabajo de investigación sobre lo fantástico *L'Ecriture de l'excès*, dedicando un capítulo a la crisis de lo real y otro a la idea de subversión. En Wilcock, observamos un trabajo minucioso en el tono de los textos, que nos permite establecer distinciones entre el humor, cultivado por ciertos autores, y un amplio abanico de tonos como la ironía, el cinismo, la parodia o lo grotesco. Estos rasgos aparecen en una forma mordaz, excesiva, como la mueca torcida de los payasos más espantosos. Veamos unos ejemplos. Ya en el primer relato de *La Sinagoga de los iconoclastas* hay una gradación paulatina que comienza con el humor del zeugma: «I lavori furono sospesi, per quella giornata almeno, in modo che i partecipanti al convegno potessero far ritorno ai loro alberghi o conventi e mettere in ordine le proprie carte e i propri pensieri»[5] (Wilcock, 2014: 16). Se amplifica con una acumulación divertida: «si unirono a poco a poco i più noti geologi, vulcanologi, sismologi, entomologi e mariologi dell'epoca. La riunione stava visibilmente degenerando e anche questa seduta dovette essere aggiornata.»[6] y termina con una cauda cruel:

> Troppo provato dallo sforzo, pare che nel corso della solita passeggiata aerea serale di fronte alle finestre del sesto piano, l'ipnotizzatore abbia fatto un passo del vuoto, precipitando rovinosamente sul lastrico; quanto all'esule spagnolo, forse preoccupato per le possibili ritorsioni del ministero dell'Interno, era scomparso.[7] (19)

En *Antoine Amédée Bélouin* –conociendo al autor, alguna referencia a Ionesco no puede pasar desapercibida–, Wilcock juega con la anáfora y la apódosis para insistir sobre la crítica de los resultados de las creaciones técnicas:

> In compenso, Bélouin descrive minutamente i sedili, i gabinetti, le doppie finestre delle carrozze; le quali saranno costruite a forma di obice, per motivi più balistici che idrodinamici. Descrive il servizio di vigilanza, buoncostume e morale, sia all'interno del convoglio che alle dogane di partenza e di arrivo; il riscaldamento, mediante pannelli doppi di rame riempiti di palle di antracite accese al momento della partenza; lo scudo d'urto della locomotrice, che sarà a forma di squalo o meglio di pesce-spada (*narval*). Prevede una carrozza più blindata delle altre, difesa da abbondanti carabine, per il trasporto di preziosi,

[5] «Los trabajos quedaron suspendidos, al menos por aquella jornada, a fin de que los participantes en el congreso pudieran regresar a sus hoteles o conventos y ordenar sus papeles y sus ideas.».

[6] «Fueron uniéndose, poco a poco, los más famosos geólogos, vulcanólogos, sismólogos, entomólogos y mariólogos de la época. La reunión estaba degenerando visiblemente y también esta sesión tuvo que ser aplazada».

[7] «Demasiado exhausto por el esfuerzo, parece que en el transcurso de su habitual paseo aéreo vespertino frente a las ventanas del sexto piso, el hipnotizador adelantó un paso en el vacío, precipitándose lastimosamente sobre el adoquinado; en cuanto al exiliado español, preocupado acaso por las posibles represalias del ministerio del Interior, había desaparecido».

> lingotti d'oro e documenti di Stato; prevede scomparti speciali per il trasporto di cadaveri, e altri per religiosi. E per concludere prevede, come conseguenza indiretta di questi cosmopolitici contatti sottomarini, una maggiore fratellanza tra le nazioni, sotto il segno luminoso e inesauribile dell'ingegno francese.[8] (86)

La misma visión crítica mordaz ataca la pentacicleta de André Lebran (114) para la Exposición Universal de 1889: «resta il fatto che sarebbe arduo immaginare un congegno più inutile, ingombrante e vanitoso»[9]. Esta forma de escribir o de retratar puede recordar las cartas filosóficas de Voltaire o el esperpento de Valle Inclán, pero, por la tonalidad general del libro de relatos, rayan más bien con lo fantástico en su expresión extrema.

La transgresión moral, por su parte, estriba en evocaciones de las prohibiciones sociales como el canibalismo, tal y como lo describe en *Gli amanti*, dos enamorados que se comen entre sí. En esta medida, podemos reconocer entre estas líneas rasgos grotescos de Edgar Allan Poe, si pensamos en el cuento *Berénice* por ejemplo. Es como si Wilcock volviera a las raíces más esenciales de lo fantástico.

Una literatura del caos

La palabra 'caos' remite en su etimología a la idea de apertura o de agujero. *El caos* es también el título de un cuento que dio su nombre al primer libro de relatos de Wilcock considerado como fantástico. En este cuento, ya aparece en germen una característica que consiste en crear retratos de sus personajes, en general poco gloriosos, y que cumulan o acumulan discapacidades, afecciones y taras que hacen de ellos seres fuera de lo común. Personajes carnavalescos. Personajes que se autodefinen como tales, y de los cuales Goya no queda tan lejos: «éramos todos caprichos, insensatas curiosidades, momentos del caos, relámpagos fugitivos de una conciencia igualmente fugitiva, cómicamente ilógica»[10] (Wilcock, 2015: 30). Varios autores de lo fantástico, como lo hizo por ejemplo Cortázar, integraron lo insólito dentro de lo cotidiano, de ahí las nuevas aproximaciones teóricas de Ana María Barrenechea (1972) o la idea de neofantástico según Alazraki (1983). No es exactamente el caso de Wilcock, quien prefiere exagerar los rasgos de sus descripciones en vez de integrar lo imposible dentro de la legalidad consensual de lo cotidiano. En esta medida, se inscribe dentro de la herencia del barroco. Basta con leer el cuento *La Ferita* (Wilcock, [1972] 2017), muy cercano a *Une charogne* de Baudelaire o a la prosa de Lautréamont, para entender este barroco conjugado con el horror: «questi vermi si dimenavano ciecamente, rovesciandosi gli uni sugli altri, morsicchiando i fianchi viscidi e violacei della fessura, dilaniando i nuovi tessuti gialli del fondo»[11] (65). La violencia de ciertas

[8] «Describe el servicio de vigilancia, buenas costumbres y moral, tanto dentro del convoy como en la aduana de salida y de llegada; la calefacción, mediante dobles paneles de cobre rellenados de bolas de antracita encendidas en el momento de la partida; el espolón de la locomotora, que tendrá forma de tiburón o más exactamente de pez espada (narval). Prevé un vagón más blindado que los demás, defendido con abundantes carabinas, para el transporte de piedras preciosas, lingotes de oro y documentos de Estado; prevé compartimentos especiales para el transporte de cadáveres, y otros para religiosos. Y para terminar prevé, como consecuencia indirecta de estos cosmopolitas contactos submarinos, una mayor hermandad entre las naciones, bajo el signo luminoso e inagotable del ingenio francés».

[9] «Resultaría arduo imaginar un artefacto más inútil, embarazoso y absurdo».

[10] Por motivos de difusión reducida de la obra en italiano, trabajamos con la edición del texto en lengua castellana.

[11] «Estos gusanos se movían ciegamente, volcándose unos sobre otros, mordisqueando los flancos viscosos y violáceos de la fisura, desgarrando los nuevos tejidos amarillos del fondo».

descripciones contribuye a la creación de dos sentimientos sintomáticos de lo fantástico tal y como lo propone David Roas: el miedo debido al asco y al horror que provoca, y el enfrentamiento entre lo real y lo imposible. La originalidad de Wilcock es la inclusión, dentro de este panorama, de aspectos de lo absurdo que recuerdan muy a menudo a Kafka – recordemos que Wilcock aprendió el alemán para traducir sus textos -, a quien el propio Todorov dedica un capítulo en su ensayo. También pensamos en Beckett, cuya referencia intertextual aparece en filigrana en *El estereoscopio de los solitarios*. Invertir o trastornar el orden establecido lleva a contemplar esta escritura como un universo caótico, donde lo peor puede pasar.

Así pues, parece que lo fantástico de Wilcock consiste en una descripción excesiva de un mundo caótico que supera la tradicional definición como irrupción de lo inadmisible que cuestiona nuestra relación con lo real. Ahora bien, esta misma descripción se somete a una herramienta de la cual, como traductor y como admirador de Wittgenstein, Wilcock no puede hacer caso omiso: el lenguaje. «Administrar el azar, introducirlo, imponerlo, implantarlo, difundir como un misionero el respeto y la devoción que merecía, sería a partir de ese momento mi vocación y mi destino», afirma el narrador de *El Caos* (34): ¿Cómo funciona la retórica de lo fantástico en los dos libros de cuentos de Wilcock publicados en 1972, año de la muerte de Buzzati?

Un caos que obedece a la lógica del lenguaje

Un trabajo que supone soledad, o sea una postura excéntrica

La domesticación o administración del caos, aunque parezca ilusoria, supone cierta soledad, o la experiencia del descentramiento mediante una postura excéntrica. Cabe tener en cuenta a la vez el sentido original de la palabra, y la consecuencia, o sea la imagen excéntrica que proporcionan los personajes. Por eso podemos decir que Wilcock ilustra en sus obras la postura del marginal, del excluido, del que se sale del laberinto o de la ratonera en la que considera que están los demás para interrogar mejor los presupuestos. El propio Wilcock manifestaba esta percepción como lo recuerda Calasso (Montequin, 1998): «en acecho detrás de cada sílaba», manifestaba una «intolerancia frente a los lugares comunes o a cualquier frase de circunstancias». Un motivo representativo en sus cuentos es el de la isla, que amplifica hasta dedicarle un relato epónimo en *El estereoscopio de los solitarios*.

A partir de esta postura, el narrador implícito de cada uno de los cuentos –o quizás hasta el propio Wilcock– escenifica un juego entre la verdad y la falsedad. El modelo de *La sinagoga de los iconoclastas* es un libro de Marcel Schwob, otro autor de textos fantásticos, *Vies imaginaires*, de 1896, que son una serie de biografías inventadas que también inspiraron a Bolaño para *La literatura nazi en América* o a Borges para *Historia universal de la infamia*. Así, la ilusión referencial, ya que son nombres falsos y hechos falsos pero todos tienen resonancias reales, corresponde con lo que, en lo fantástico tradicional se suele llamar a partir de Roland Barthes 'efecto de lo real', un marco verosímil dentro del cual se inserta lo imposible para brotar en el momento menos esperado.

El lenguaje constituye de esta forma el motor de la mecánica del texto y la palabra es una solución para organizar el caos. Esta libertad alcanza la creación de una cartografía, la elaboración de un espacio, en particular a partir de explicaciones lingüísticas imaginarias en *A. De*

Paniagua. Cabe precisar que existió André de Paniagua, y es el autor de un libro teórico sobre las civilizaciones neolíticas. Así es como Wilcock cruza lo real con lo imaginario. «Italia significa quindi 'paese dei cani migranti leccatori'»[12] (2014: 124) es una de las conclusiones divertidas de estas cavilaciones acerca del origen de las palabras. El poder de la palabra también permite crear un efecto fantástico, sobre todo al reflexionar sobre la noción de tiempo: pero sobre todo el retrato de Félicien Raegge en este mismo cuento:

> Questi e altri speculatori che al tema si sono accostati, l'hanno soltanto sfiorato, si direbbe, per subito poi allontanarsene, preoccupati dalla scarsa transitabilità delle sue conseguenze; oppure ci si sono addentrati come uno che si avventura in una palude, ben legato con corde e argani alla terra ferma, in modo da poter ritirarsi nel momento opportuno. [...] Come accadrebbe se il tempo scorresse alla rovescia. Questo fu invece il merito di Raegge: quello di accettare fino in fondo le conseguenze della propria teoria, e di vivere secondo le sue implicazioni.[13] (214)

Esta dinámica del lenguaje creativo supone un doble movimiento posible para la expresión de lo fantástico. Por una parte, aparecen motivos tradicionales, como por ejemplo los espejos en *Gli specchi*, que reflejan, en este cuento, la locura: en este caso, lo fantástico es de naturaleza centrípeto, es decir que el lector acompaña al protagonista Lorbio en sus delirios y espejismos sin ser capaz de determinar dónde está la bisagra entre lo real y lo imposible. Por otra parte, se desarrolla el movimiento centrífugo, una impresión de lo fantástico que nace de una necesaria admisión de los hechos imposibles a partir de los elementos constitutivos del cuento y descritos por el narrador, tal y como aparece en *El otro*, de Jorge Luis Borges.

Elaboración del árbol de los cuentos de Wilcock

Laberinto. Pensemos en su creador, Dédalo, maestro de la técnica, y recordemos con Huidobro que el poeta es un pequeño Dios. Si el mito fundador del laberinto ha inspirado a muchos autores como Calvino, Borges o Perec, en el caso de Wilcock se trata de la creación de una cosmogonía. El uruguayo Felisberto Hernández ya lo había hecho en sus primeras obras. Wilcock también inventa, a partir de la nada, a partir del agujero negro del caos, un universo que se basa en referentes del mito. Este bestiario de referencias mitológicas lo elabora en los relatos del *Estereoscopio de los solitarios*: el centauro, la medusa, la sirena, el proceso de metamorfosis o el lugar mítico de la Atlántida si pensamos tan solo en la inspiración griega son ejemplos. Sin embargo, el toque cínico nos recuerda la distancia crítica: por ejemplo, la sirena es víctima de la sociedad de consumo de nuestra contemporaneidad, o Medusa «si fa spettinare le vipere»[14]

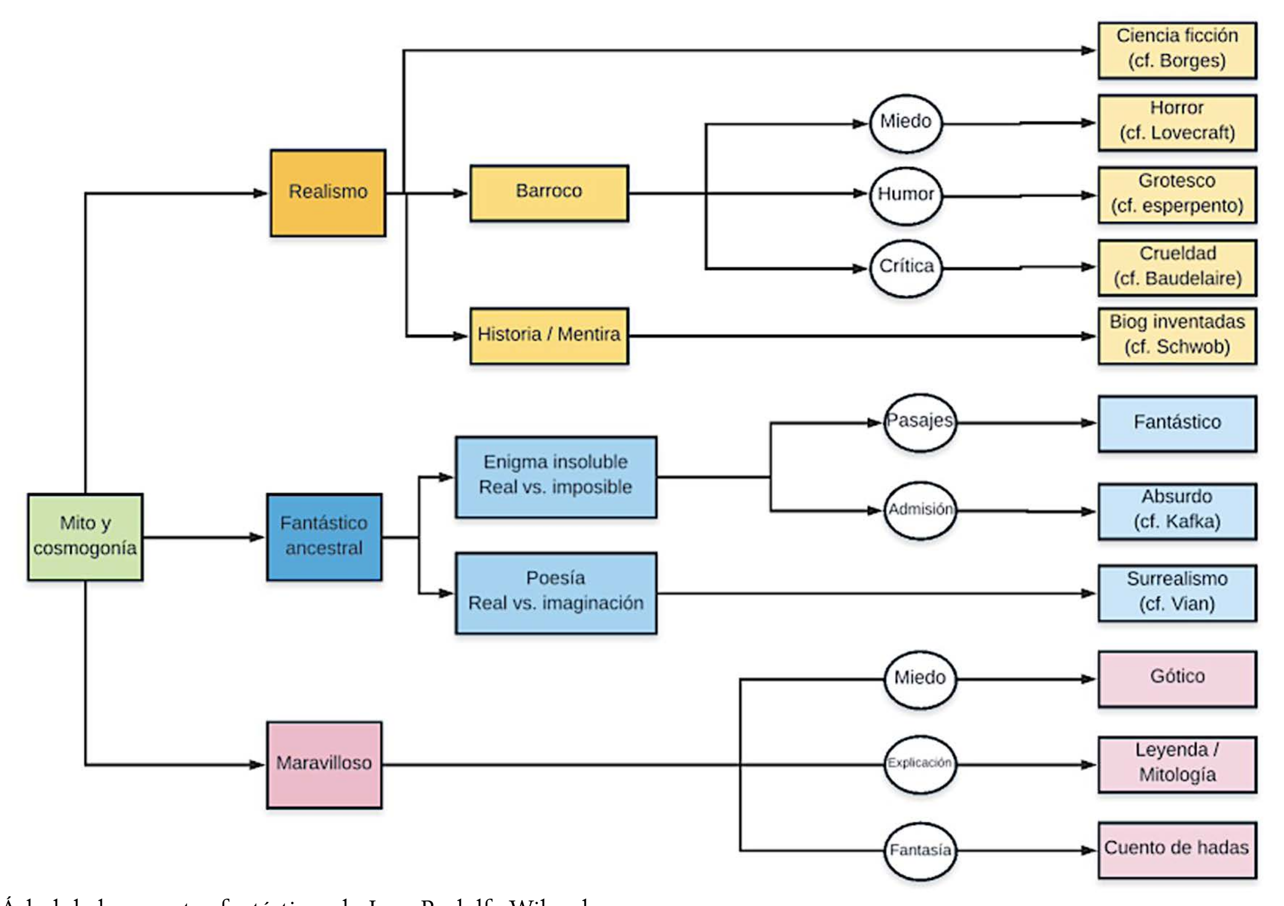
[12] «Italia significa por tanto 'país de los perros emigrantes lamedores'».

[13] «Estos y otros especuladores que se han aproximado al tema, sólo lo han rozado, podríamos decir, para alejarse inmediatamente después, preocupados por la escasa transitabilidad de sus consecuencias; o bien se han adentrado dentro de él como alguien que se aventura por un pantano, completamente unido por cuerdas y cabrestantes a la tierra firme, de modo que se pueda retirar en el momento oportuno. [...] Como sucedería si el tiempo corriera al revés. Este fue, en cambio, el mérito de Raegge: el de aceptar hasta el fondo las consecuencias de la propia teoría, y vivir de acuerdo con sus implicaciones».

[14] «Le despeinan las víboras».

(Wilcock, 2017: 51) en la peluquería. Otros seres arquetípicos del bestiario fantástico pueblan el libro, como la arañas o las muñecas. Estas piezas juntas componen el caleidoscopio de imágenes tradicionales a través del prisma de una lectura moderna.

La riqueza de la escritura de Wilcock consiste en la articulación de lo fantástico en su versión más ancestral con otras escrituras, como el surrealismo a lo Boris Vian en la máquina de semiótica de *Absalón Amet*, un aparato que evoca para nosotros el *pianocktail* de *L'Ecume des jours*, o como lo maravilloso del cuento *I vestiti* al final del *Estereoscopio de los solitarios*, y en varias ocasiones con la ciencia ficción, *Nello spazio* por ejemplo. Esta percepción nuestra, cruzada con trabajos anteriores, puede llevar a la elaboración de un árbol de estas ficciones para poder clasificar los diversos especímenes que aparecen en ambos libros, tanto desde el punto de vista de la retórica de los textos como desde el punto de vista de los ámbitos e imágenes convocados por el autor. Desembocamos pues en el esquema general siguiente, que permite subrayar el grado de proximidad entre las escrituras y los cuentos.



Árbol de los cuentos fantásticos de Juan Rodolfo Wilcock.

Tomamos como punto de partida el caos, a partir del cual el autor crea una cosmogonía. En esta dimensión, la poesía ocupa un lugar determinante, ya que supone creatividad. Esta es visible en el texto *Il poeta*:

> Era il dio degli uccelli, che assumeva la figura umana per potere sconfiggere un altro dio, nemico degli uccelli. Il dio ostile gli mandò incontro la dea dei serpenti,

> il cui corpo squamoso era tutto intrecciato di vipere. Invece di distruggersi, le due divinità si congiunsero nella carne per un intero secolo senza interruzione, e alla fine ebbero un figlio che fu il primo poeta, quello che poi avrebbe insegnato agli uomini l'arte di parlare per figure.[15] (Wilcock, 2017: 81-82)

Estos personajes ficticios pueden integrarse dentro de un trasfondo realista (la rama superior del árbol), alterado o trastornado por el trabajo de escritura: el toque científico permite alcanzar los rasgos de la ciencia ficción. También, la exageración barroca cruzada con el miedo, el humor o la crítica mordaz desemboca respectivamente en el horror, lo grotesco o la crueldad, mientras que el juego entre el contexto histórico y la ficción lleva a la creación de biografías inventadas. Un ejemplo de lo grotesto es el cuento *Le tombe* (2017: 103-104), en el cual los muertos conviven con los vivos, donde el protagonista puede perpetrar crímenes mentales y asignarles una tumba (que no es suya porque todavía no han muerto) a sus enemigos.

Otra rama del árbol es el trasfondo maravilloso, que supone un acuerdo implícito entre el autor y el lector sobre el carácter fantasioso, de entrada, de los presupuestos del relato: así, los rasgos góticos, la propuesta de explicación que lleva a la leyenda o la fantasía completa del cuento de hadas constituyen otro universo que el autor desarrolla de forma más detallada en un libro posterior, *El libro de los monstruos* (Wilcock, [1978] 2019).

La parte que más nos interesa para este trabajo es la expresión fantástica en la obra de Wilcock. Consideramos que lo fantástico en su sentido actual –entiéndase: después de los aportes de Ana María Barrenechea y Rosalba Campra, que cuestionan la aproximación de Todorov– se define como un encuentro entre dos planos, lo real y lo imposible[16], que plantea un enigma insoluble que el relato intenta resolver mediante pasajes de un plano a otro. Ahora bien: en los relatos de Wilcock, esta forma de escritura de lo fantástico, típica de los autores de Hispanoamérica a lo largo del siglo XX, no es la que domina. La hipótesis que formulamos es que el cambio de espacio, de país, de trasfondo literario, cultural e histórico, modificó la textura de la materia literaria de Wilcock, que adquirió más exageración, más provocación y de la que va desapareciendo la característica de la duda inicialmente asociada con lo fantástico. De esta forma, la admisión de lo imposible en lo cotidiano les da un toque kafkiano a los textos. Y, por otra parte, el hecho de mantener elementos poéticos en ciertos relatos plantea un enfrentamiento –problemático para el lector ya que cuestiona su propia percepción de la realidad– entre lo real y la imaginación, lo que manifiesta una clara influencia surrealista, en particular la de Boris Vian. En esta perspectiva, *La sfera* (2017: 69-70) se puede asemejar a un poema, que recuerda muy a menudo los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire.

Así, pues, aparecen puntos en común con la escritura de Dino Buzzati, otro admirador de Kafka que también juega con la irrisión y lo absurdo. La particularidad de Wilcock estriba en la variedad de las fuentes de inspiración y la concisión de sus textos. Lo que también llama la atención es el trasfondo histórico de sus cuentos.

---

[15] «Era el dios de los pájaros, que asumía una figura humana para poder derrotar a otro dios, enemigo de los pájaros. El dios hostil envió a su encuentro a la diosa de las serpientes, cuyo cuerpo escamoso era todo entrelazado de víboras. En lugar de destruirse, las dos divinidades se juntaron en la carne durante un siglo entero sin interrupción, y al final tuvieron un hijo que fue el primer poeta, que luego enseñaría a los hombres el arte de hablar por figuras».

[16] Respecto a la definición de lo real y lo imposible, compartimos la propuesta elaborada por David Roas en su teoría *Tras los límites de lo real* (2011).

Un compromiso histórico dentro de una época determinada

Si Wilcock fue famoso en Argentina en la primera etapa de su carrera literaria, fue sobre todo por su poesía neorromántica marcada por el amor, la infancia, la tierra natal, una escritura alejada de las preocupaciones sociales. El contexto político que llevó a su salida de Argentina, así como su instalación definitiva en Italia, tuvieron un impacto en su escritura. Pocos son los autores de expresión fantástica que manifiestan abiertamente un compromiso político en sus obras, sobre todo a lo largo del siglo XX, de ahí el adjetivo poco elogioso de 'escapista' que suele llevar esta escritura. No es el caso de Wilcock, ni de los autores de lo fantástico en Italia. Más aún: el interés de su escritura en su vertiente fantástica es que supera las convenciones bien pensantes y lo políticamente correcto, y no solamente dentro de las fronteras nacionales: más allá de la crítica antiperonista, sentimos en los tres libros que hemos evocado a lo largo de este análisis una ironía hacia la historia del siglo XX en Europa y hacia la cultura occidental, como si la instalación en Italia hubiera acentuado la misantropía de un autor que prefirió la soledad y la sencillez lejos del mundo de las apariencias cuando se fue de Roma.

El libro que mejor manifiesta este aspecto es *La sinagoga de los iconoclastas*. Las dos guerras mundiales aparecen como trasfondo de aplicación trágica de los inventores cuya lista establece el libro: la primera Guerra Mundial en *André Lebran* con la batalla del Marne, la segunda a través de la comparación de la inteligencia del austriaco *Hans Hörbiger* con la de Hitler. Pero el retrato que mejor ilustra esta idea es el de *Luis Fuentecilla Herrera*, que muestra cómo un descubrimiento, mediante una gradación cada vez más espantosa, desemboca en un desastre humano a partir del proceso de deshidratación combinado con las manufacturas de tabaco:

> Si calcola che in queste baracche oblunghe, quasi ermeticamente chiuse e percorse in continuazione da una corrente d'aria previamente riscaldata negli appositi fornelli, Luis Fuentecilla Herrera abbia fatto asciugare una cinquantina di vegliardi e vegliarde, clinicamente vivi, tra il 1901 e il 1905.[17] (2017: 136)

A pesar del cambio de época y de área geográfica, la inquietante familiaridad de las descripciones subraya el recuerdo del horror de una época que reconocemos.

Queda claro, finalmente, que la expresión fantástica de Wilcock se basa en un distanciamiento que pasa por una deliberada marginalización, que desemboca en la elaboración de un universo personal en el cual tendemos a reconocer la herencia cultural cosmopolita, así como críticas implícitas basada en una descripción de los episodios más atroces de los procesos de la historia, lo que nos lleva, como meros seres humanos, a cierta humildad dentro del entorno que nos rodea.

Ningún ser le escapa a la visión cínica del autor. Por eso, podríamos empezar esta conclusión con una cita del cuento *Carlo Olgiati*: «Ora è abastanza evidente, perfino agli occhi di un milanese»[18] (2017: 81). Finalmente, en vez de circulación, tal y como lo planteaba el título de

---

[17] «Se calcula que en estas barracas oblongas, casi herméticamente cerradas y recorridas después por una corriente de aire previamente calentada en los hornos correspondientes, Luis Fuentecilla Herrera había hecho secar a una cincuentena de ancianos y ancianas, clínicamente vivos, entre 1901 y 1905».

[18] «Ahora resulta evidente, hasta para los ojos de un milanés».

esta ponencia, sería más justo hablar, en el caso de Wilcock, de una elipse con doble foco, o sea un círculo, pero distorsionado: el primer foco sería la poesía romántica de los años cuarenta, y el segundo corresponde con la poesía cruel y disfrazada de prosa que propone Wilcock en su galería de retratos. Lo fantástico vuelve a cobrar, entonces, su dimensión más ancestral, más antigua, para ser expresada de forma brutal, monstruosa y radical y revelar, como lo hace el autor, los lados más oscuros de la *psichê* y de su traducción en la historia. El caos es el primer estado del cosmos y significa exactamente 'el espacio que se abre', o sea la brecha a partir de la cual nace el universo. Así, la publicación de *Il Caos*, en 1960, anuncia el nacimiento de estos seres que componen el fantástico bestiario más o menos humano de Wilcock, cuyas presentaciones va descubriendo el lector, ora con una delectación catártica, ora con un sentimiento de miedo metafísico y de desencanto, en estos dos libros que proponen una imagen renovada de la literatura de expresión fantástica. Ahora bien: no se trata de una fundación como pasa en *Cien años de soledad* por ejemplo, sino que los personajes tienen que enfrentarse con las circunstancias absurdas que los rodean y adaptarse. Esta creación culminará en 1978 con *Il libro dei mostri*, otra etapa en la elaboración de personajes que habitan un universo digno de los cuadros del Bosco, o del inquietante sueño de la razón de Goya en su tiempo.

Bibliografía

ALAZRAKI, J., 1983. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos.

ALEMANY BAY, C., 2000. "Juan Rodolfo Wilcock: historia (no solo poética) de un argentino italianizado", *Arrabal*, 2, pp. 111-120.
<https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140466> (25 de enero de 2020).

BALDERSTON, D., 1983. "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", Revista Iberoamericana, 125, pp. 743-752.

---, 1986. "La literatura antiperonista de J. R. Wilcock", *Revista Iberoamericana*, 135-136, pp. 573-581.

BARRENECHEA, A.M., 1972. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, 80, pp. 391-403.

BARTHES, R., 1982. "L'effet de réel", in G. Genette (editado por), *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil.

BAUDELAIRE, C., [1857] 1971. *Les fleurs du mal*, Paris, Bordas.

---, [1869] 2003. *Petits poèmes en prose*, Paris, Le livre de Poche.

BOLAÑO, R., 2010. *La literatura nazi en América*, Barcelona, Anagrama.

BORGES, J. L., 1962. *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé.

---, [1975] 1990. *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé.

BORGES, J.L., BIOY CASARES, A. y OCAMPO, S., [1940] 1999. *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana (2nda edición en 1965).

BOURDEILH, M., 2013. "De l'Argentine à l'expatriation: Juan Rodolfo Wilcock, Silvia Baron Supervielle, entre continuité et ruptura", *Revue de littérature comparée*, 345, pp. 33-47.

CAMPRA, R., 2008. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento.

EISSEN, A., 2007. "Deux épigones de Marcel Schwob dans la littérature italienne: Juan Rodolfo Wilcock et Antonio Tabucchi", en C. Berg (editado por), *Retours à Marcel Schwob*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 279-290.

GONZÁLEZ, C., 2006. "Escrituras descentradas: las migraciones textuales de Juan Rodolfo Wilcock", *Romance Review*, Boston, 16, pp. 74-85.

LADDAGA, R., 2000. *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario, Viterbo.

MELLIER, D., 1999. *L'écriture de l'excès*, Paris, Champion.

MONTEQUIN, E., "La felicidad del poeta", en *La Nación*, 4 febrero 1998.
<https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-felicidad-del-poeta-nid209270> (25 de enero de 2020).

ROAS, D., 2011. *Tras los límites de lo real*, Madrid, Páginas de espuma.

SUÁREZ HERNÁN, C., 2009. *Propuestas en la narrativa fantástica del grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.

Todorov, T., 1970. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil.

Vian, B., [1947] 2016. *L'écume des jours*, Paris, Livre de Poche.

Wilcock, J.R., 2015. *El caos*, trad. del italiano de Ernesto Montequin, Buenos Aires, La Bestia Equilátera (ed. orig.: *Il caos*, Milano, Bompiani, 1960).

---, [1972] 2014. *La sinagoga degli iconoclasti*, Milano, Adelphi.

---, [1972] 2017, *Lo stereoscopio dei solitari*, Milano, Adelphi.

---, [1978] 2019. *Il libro dei mostri*, Milano, Adelphi.

JESÚS CANO REYES
Universidad Complutense de Madrid

Tornaviaje del cocoliche: texturas de la lengua literaria de Jorge Baron Biza

¿Cuál es la lengua literaria argentina? La búsqueda de la representación literaria del habla argentina ha constituido una polémica tradición (vale decir, una tradición de polémicas) entre sus escritores. En una conocida conferencia pronunciada en 1927, que llevaba por título *El idioma de los argentinos* y se publicó al año siguiente, Jorge Luis Borges denunciaba las dos posturas artificiosas de los escritores de su tiempo, reducidas a la del sainetero y el gramático españolizante, entre cuyos extremos el auténtico idioma argentino quedaba sin escribirse:

> Dos conductas de idioma veo en los escritores de aquí: una, la de los saineteros que escriben un lenguaje que ninguno habla y que si a veces gusta, es precisamente por su aire exagerativo y caricatural, por lo forastero que suena; otra, la de los cultos, que mueren de la muerte prestada del español. Ambos divergen del idioma corriente: los unos remedan la dicción de la fechoría; los otros, la del memorioso y problemático español de los diccionarios. Equidistante de sus copias, el no escrito idioma argentino sigue *diciéndonos*, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad. (Borges y Clemente, 1996: 23)

Tomando el relevo de Borges, y apropiándose del título de este en su nota *El idioma de los argentinos* (1930), Roberto Arlt arremetió contra el académico José María Monner Sans, que había lamentado que a la moda del lenguaje gauchesco viniera a sucederle el amenazante lunfardo con su léxico «espurio», para cuya depuración, por suerte, se estaban conjurando los «altos valores intelectuales argentinos» (Arlt, 1969: 149). Desde la perspectiva de Arlt, Monner Sans representaba a esos «señores de cuello palomita, voz gruesa, que esgrimen la gramática como un bastón y su erudición contra las bellezas que adornan la tierra» (150). La lengua es cimarrona y se parecería al boxeo, en cuanto que resultan más eficaces los golpes espontáneos e inesperados que la mecánica aprendida en el gimnasio, apropiada para la exhibición pero no para la pelea. Es absurdo, concluía Arlt, «pretender enchalecar en una gramática canónica las ideas siempre cambiantes y canónicas de los pueblos» (152).

Entre el equipaje del aluvión de inmigrantes italianos que llegaron al Río de la Plata a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, no se encontraba su posesión más singular e intangible: el habla, que en combinación con el español rioplatense dio lugar a la hibridez del cocoliche, una lengua fruto del error y la fantasía. Lo que al principio fue una manifestación lingüística de la inmigración pronto se convirtió en una artimaña retórica de la literatura, y los sainetes criollos se poblaron de italianos torpemente acriollados cuya lengua bastarda provocaba las risas del público. La historia ha sido relatada numerosas veces: el cocoliche surgió de la imitación, cuando en tono de chanza el actor Celestino Petray remedó a un trabajador calabrés de la compañía de José Podestá llamado Antonio Cuculiccio: «Ma quiame Franchisque Cocoliche, e songo cregollo gasta lo güese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, afficate la parata…» (Podestá, 2003: 66). La bufonada causó sensación y, para duplicar la humillación, la jerigonza quedó bautizada con el nombre del burlado.

Si bien es necesario recordar que a lo largo del siglo XX se sucedieron en Argentina diversas tentativas de desestabilización de la lengua literaria, ya fuera mediante la práctica de una mala escritura (un linaje que va del propio Roberto Arlt a Manuel Puig o César Aira) o mediante la invención de neolenguas (desde el neocriollo y la panlengua de Xul Solar hasta el glíglico de Julio Cortázar, pasando por el desbocado lenguaje poético de Oliverio Girondo), lo cierto es que el cocoliche desapareció de la literatura tan pronto como se atenuó el fenómeno social de la inmigración italiana que lo había inspirado. Daniel Link (1999: 44) señaló un aislado resurgimiento en el cuento *Muchacha Punk* (1979) de Fogwill, donde la marca de la conversación entre el narrador y la joven que conoce en un bar se deja ver en los calcos sintácticos del original inglés: «Yo creo yo conozco casi todo lugar en Tierra. ¡Yo no he estado nunca en Portugal! ¿Qué es Portugal parecido a?”» (Fogwill, 1999: 65).

Jorge Baron Biza fue consciente de las posibilidades expresivas del cocoliche más allá de su valor paródico y así lo manifestó en varias ocasiones. En un artículo publicado en *La Voz del Interior* en febrero de 1999, significativamente titulado *La libertad del cocoliche* –y recogido posteriormente en el libro *Por dentro todo está permitido* (Baron Biza, 2010)– lamentaba que este hubiera quedado reducido al ámbito de lo ridículo y lo carnavalesco, arma arrojadiza resultante del rechazo a una inmigración italiana que no se correspondía con el sueño demográfico de Alberdi, nórdico y anglosajón. Con lucidez e ironía, Baron Biza señalaba que el cocoliche «fue la alegoría de la ‘mezcla’, la amenaza a la pureza criolla y a las tradiciones hispánicas representadas por las sagradas normas de su gramática» (2010: 154). Por otra parte, proseguía, resultaba sorprendente que los escritores no se hubieran servido de la fecundidad de una lengua anárquica y vitalista para ensayar con ella las posibilidades de una literatura elevada:

> También es notable la ausencia de una literatura cocoliche. Algún tango, a lo sumo, algún poema. Pero falta un cuerpo consistente y sobre todo faltan la prosa, las memorias y las novelas. El cocoliche siempre aparece en los textos enmarcado por la lengua “correcta” o por el lunfardo de las piolas, para contrastar más la supuesta torpeza del cocoliche. […] muy pocos autores argentinos trataron de darle una vuelta de tuerca al cocoliche, de sacarlo del lugar en que lo dejaron los saineteros, un espacio lleno de vida, color y tragicomedia, pero siempre en el estilo “no elevado” de comedia del arte. […] no conozco intentos de probar el cocoliche en las alturas, en el lirismo o la épica, por ejemplo. Hay

> una conformidad general en dejarlo sumergido en niveles donde la sonrisa esconde verdades que duelen[1]. (Baron Biza, 2010: 155-157)

El desierto y su semilla (1998) responde por lo tanto al propósito de trasladar el cocoliche a esos otros espacios literarios. Mientras que la voz narrativa de Mario escribe en un castellano normativo, los diálogos de los personajes experimentan un extrañamiento sintáctico que los revela como la traducción de otra lengua; frente a la convención habitual de que las intervenciones de los personajes se expresen en el mismo idioma de la novela –aunque por el contexto se entienda que están hablando otro idioma–, Baron Biza estira el castellano para combinarlo con otras gramáticas en una hibridación de la que desaparece la posibilidad del error, o donde el error, ahora fallo productivo, se convierte en acierto. «El cocoliche es una de las prácticas lingüísticas más imaginativas», declaraba el escritor en 1999 durante una entrevista con Daniel Link: «Trabaja con un doble código, superpone dos lenguas, lo que elimina la idea misma de error gramatical. El cocoliche es una pura intensidad, el lenguaje tiene una enorme carga existencial» (Link, 1999: 44).

Durante la mayor parte de la novela, la acción se sitúa en Milán, por lo que Mario y su madre cambiarán el español por el italiano en las conversaciones que mantienen con las distintas personas que van encontrando –especialmente Mario– a lo largo de los dos años que se prolonga la acción. De este modo, el cocoliche regresa al lugar del que salieron sus primeros hablantes a comienzos del XX y se completa así, al declinar el siglo, el tornaviaje de Argentina a Italia de una lengua transformada. No se trata, sin embargo, del primer 'reflujo', como prefiere llamarlo Baron Biza, que recuerda, tanto en el artículo de prensa susodicho como en la entrevista con Link, el caso de algunos escritores argentinos que regresaron a Europa y renunciaron al español a cambio de una lengua nueva y balbuceante (al menos hasta que pudieran dominarla); Copi y Héctor Bianciotti adoptaron el francés, mientras que Juan Rodolfo Wilcock escribió en italiano. Si el viaje y el extrañamiento son, como reconoce Baron Biza, los elementos nucleares de la fundación de Argentina, hay una pulsión ineludible en este retorno transatlántico: «Los reflujos literarios argentinos son viajes de la nada a la nada, motivados por el vacío, una incertidumbre sobre el origen más fuerte que las ilusiones de un viaje con destino feliz, un regreso al *paese* paradisíaco» (Baron Biza, 2010: 156).

El neococoliche de *El desierto y su semilla* no apunta a la invención morfológica, como ha-

[1] Resulta enormemente productivo leer la novela de Baron Biza en diálogo con sus trabajos periodísticos. La afirmación acerca de la pintura de Balthus, publicada en *La Voz del Interior* en febrero de 2001, podría ser un lema para su propia obra literaria: «no renunciar al oficio, no caer en la facilidad; trabajo y paciencia para hallar soluciones nuevas que no luzcan como ostentación de novedad» (Baron Biza, 2010: 53). Por otra parte, es posible realizar otra consideración en este sentido, dado que no hay noticias de que Baron Biza ensayara la ficción en otros textos –al menos más allá de la existencia de una novela inédita que llevaría por título *La mujer en lo alto* (Pauls, 2011: 40)–. Su trabajo escritural se compondría entonces de las habituales columnas para la prensa cordobesa, y notablemente su trabajo como crítico de arte a partir de 1996 en *La Voz del Interior* (una selección del corpus periodístico ha sido publicada en los volúmenes *Por dentro todo está permitido*, de 2010, y *Al rescate de lo bello*, de 2018). Todo ello conduce a una conclusión insoportable: si la escritura de Baron Biza ensaya una y otra vez la descripción y valoración de las obras pictóricas, *El desierto y su semilla* sería en sí misma su écfrasis más ambiciosa, donde el rostro desfigurado de la madre se erige como una obra de arte inconcebible y espantosa. En la entrevista que le realiza Ricardo Ibarlucía, el escritor reflexiona sobre la función de este recurso en la novela: «Mario, en la novela, mira al comienzo a su madre con ojos de crítico de arte. Es una manera de defenderse. Primero es un tema de colores; luego, cuando se le endurece la piel, se trata de perspectivas, de capas geológicas, como si buscara en el rostro de Eligia una especie de arqueología del dolor, un pictograma mudo y en continuo movimiento» (Ibarlucía, 1998: 48). Para profundizar en el recurso de la écfrasis y en la descripción del rostro materno en la novela de Baron Biza, véanse los trabajos de González, Domínguez, Boero, Pauls y Ferroggiaro consignados en la bibliografía de este trabajo.

bía hecho el viejo cocoliche equivocando fantásticamente las palabras, sino al calco sintáctico como principal recurso creativo de su constructo literario. El habla de las enfermeras, de los camareros, de Dina y sus clientes, de Sandie y de su padre, del sacerdote de la clínica, se altera levemente y se contagia de la sintaxis italiana. Así, por ejemplo, una enfermera le reprocha a Mario: «¿Por qué hace así? No ve que todoscuantos lo quieren bien aquí y hacen lo mejor para curarlo» (Baron Biza, 2007: 74); del mismo modo, Sandie le invita a cenar diciéndole: «Cuando yo esté mejor, vienes de nosotros, a casa» (126). Como se puede ver, Baron Biza descarta recurrir a la burda mezcolanza de dos lenguas que compusieran un hipotético 'itañol', y opta en su lugar por un delicado trabajo con el lenguaje para infundirle un cierto aire de extrañeza sin excederse y caer en la caricatura. Lo mismo sucede en los grandilocuentes parlamentos del profesor Calcaterra, afectados de ese enrarecimiento que es también una forma de lirismo:

> Comprendo que ahora el su aspecto pueda impresionar un poco. […] Es necesario aceptar que ha estado inventada una nueva realidad. Su padre ha creado alguna cosa de nuevo. No podemos negarlo: entonces solo nos resta darle a la tragedia su propia naturaleza, su camino para expresarse. Quitar las viejas ruinas, para que la nueva cara se forme en libertad, sin laberintos engañosos. […] Mandar vía los rebordes y queloides, quitar toda esa cachivachería humana. Dejar lo esencial, para que el fabricante haga su obra sin desviarse ni entretenerse. (94)

Además, el neocoliche de la novela se imbrica también con otras lenguas aparte del italiano. Aparece la fusión con el alemán cuando se inserta una composición escolar que Mario escribió en el Colegio Alemán de Montevideo (una nueva huella del viaje y el extrañamiento, esta vez como consecuencia del exilio político de los padres):

> En aquel Momento del Ingreso, la Miedo todavía sentía, porque ocho Meses antes había en el Cárcel de las Malasmujeres una Semana, con Eligia y mi Hermanita, allá en mi País, encerrado permanecido, porque la Policía quería no decir que Eligia empuertada quedaba. (42)

Asimismo, el encuentro de Mario con los turistas australianos en su deriva desenfrenada por Italia mientras su madre está en Ginebra inaugura la versión angloespañola del neococoliche baronbiziano: «Pero ¿usted sabe?, es curioso, el más tétricas trataban de parecer esas tumbas del 600, el más trataban de asustar, el más lujosas las construían; más mármoles y ónix en exhibición, más *putti*» (204).

Sin embargo, como ya ha destacado la crítica, el apogeo del extrañamiento reflejado en el lenguaje tiene lugar al final de la novela, cuando Eligia regresa de Milán a Argentina y regresa también a la política (Link, 1999: 44; Avaro, 2016: 184-185). Durante un mitin poco concurrido en un pueblo de Córdoba, los asistentes están más interesados por las quemaduras del rostro de la oradora que por el ardor de su mensaje. A continuación, junto a su hijo, Eligia escucha una conversación donde una anciana habla admirativamente de Eva Perón, que se ha configurado a lo largo de la novela como la rival política de Eligia (y cuyo cadáver embalsamado, casualmente, ha permanecido en Milán a escasa distancia de la clínica donde Eligia luchaba

contra los estragos del ácido). El cocoliche final de esta anciana, un ‘pancriollo’ que reúne las hablas rurales de la Argentina, es el testimonio de la derrota política de Eligia:

> …jugando golpeó el mango de la sartén que estaba al fuego, y el aceite quemó todo su cuerpo de angelito. […] Pero la costra cayó un día como un solo molde, en una pieza, y debajo se vio una piel como nunca nadie vio, una Compañera amasada en el dolor y la quemazón. Asinita fue… Ahora, si le promesamos el voto para estas elecciones y ganamos, nos va a milagrar y beneficiar para siempre; va a quedar con su pueblo para siempre, eternamente, que se dice. Y va a ser milagrosísima, esta Señora, muy protectora, porque la necesitamos así[2]. (Baron Biza, 2007: 260-261)

Convendría pensar en las consecuencias que comporta la decisión lingüística de trabajar con el cocoliche, que, más allá de evidenciar en la mayoría de los casos que los personajes toman la palabra en otro idioma, cala en aguas más profundas. Se trata, como reconoce el mismo Baron Biza en otra entrevista, de «evitar la tentación de escribir “lindo”» y de escribir contra Borges, «tan perfecto que no queda otro remedio que retorcerle el cuello» (Ibarlucía, 1998: 48). Una vez más, la impureza exótica del cocoliche –más refinado que un siglo atrás pero igualmente subversivo– constituye la mejor fórmula para trastornar el anhelo de perfección de la lengua literaria.

Como en *Zama* de Antonio Di Benedetto (novela no por casualidad admirada por Baron Biza, que la considera mucho mejor que *Cien años de soledad* aunque lamentablemente menos conocida)[3], el extrañamiento del lenguaje significa un extrañamiento del sujeto frente al mundo, un desgajamiento del horizonte de realidad compartida. Así lo ve Soledad Boero: «El recurso al cocoliche nos muestra de qué modo la identidad narrativa del protagonista se convierte en una zona de “extrañamiento”, de “tierra de nadie” que establece distancias desde ese espacio interior fuera de lugar, descentrado; en el que se debate lo idéntico y lo otro en el relato de sí mismo» (Boero, 2008: 22). La singularidad del idiolecto de un individuo es, también, la marca de su soledad.

Al mismo tiempo, es posible leer en este desvío del idioma un proceso de búsqueda y rege-

---

[2] Baron Biza desvela así su opinión sobre este pasaje de la novela: «Esa vieja es uno de los pocos personajes plenos que hay en la novela, uno de los pocos que no se están desintegrando. No es litoraleña, ni chaqueña, ni nada: habla una suerte de *pancriollo* que me resultó muy difícil construir. Traté de que hubiera ahí una lengua espontánea y verdadera, pero completamente inventada» (Link, 1999: 44).

[3] «El destino de Di Benedetto me aterroriza. *Zama* es una novela mucho mejor que *Cien años de soledad*, pero, ¿quién lo sabe? Eso de sobrevivirse a sí mismo en un estado de terror, totalmente desarmado… Lo que le hizo el país también fue muy cruel» (Link, 1999: 42). La afinidad de Baron Biza con Di Benedetto tendría que ver, además, con la condición de ambos de escritores de provincia en un campo literario tan centralizado como el argentino, como señalaba el escritor en la entrevista con Link: «Estoy tan apartado allá en Córdoba, que no sé… Muchos medios todavía no reseñaron *El desierto y su semilla*. No me ha llegado el éxito y estoy tan pobre como antes. A esa novela le falta entrar en ciertos medios para oficializarse» (42). En este sentido, resulta muy significativa de un cierto complejo provinciano su propia autocensura al calificar a la novela como «convencional» –ante Christian Ferrer, ensayista que investiga sobre la figura de su padre y que acabará publicando en 2007 el libro *Baron Biza, el inmoralista*– o «costumbrista» –como le anticipa a Gaston Gallo, el editor de Simurg que sacará su libro– (Pauls, 2011: 29). En octubre de 1998, Baron Biza ha apuntado una breve reflexión al respecto en una de sus columnas de *La Voz del Interior*, titulada *Provincial y provinciano*, que antepone su preferencia por el primer término frente a las connotaciones prejuiciosas del segundo para hacer una vindicación –acaso no demasiado convincente– de la tradición provincial: «La provincia resulta el lugar perfecto para observar el devenir de la cultura con un poco más de profundidad que el agitarse de las modas. […] Con respeto por los artistas y rigor crítico con las obras, podríamos equilibrar nuestra tradición metropolitana y nuestra tradición provincial. Juntas, valen más» (Baron Biza, 2010: 175-176).

neración del sujeto después de la tragedia. En ese sentido, Nora Avaro ha subrayado cómo en la reconstrucción del lenguaje (que puede ponerse en paralelo con la del rostro de la madre) hay una renuncia a la herencia del idioma materno y la novela familiar, un deseo de tomar distancia que termina por «instaurar un estilo y arquear, al mismo tiempo, los alcances del realismo y de la autobiografía» (Avaro, 2016: 185).

En todo escritor hay una traición a la lengua de origen. Vicente Huidobro lo había advertido en su poema *Altazor*: «Se debe escribir en una lengua que no sea materna» (2004: 11). Algo semejante defiende Fabio Morábito, quien renunció al italiano materno para escribir en español; para él, «todo escritor, bien visto, se hace escritor gracias a esta traición, se aparta de la lengua madre para adoptar una lengua que no es la propia, una lengua extranjera, una lengua sin lágrimas. Se abdica del idioma materno porque se abdica del llanto y se abdica del llanto porque solo dejando de llorar se puede escribir» (Morábito, 2014: 182). Y es precisamente ahí, en esa lengua sin lágrimas disociada del horror que inventa Baron Biza para relatar la historia del rostro descarnado de la madre, donde radica uno de los logros mayores de *El desierto y su semilla*.

Bibliografía

ARLT, R., 1969. *Cronicón de sí mismo*, Buenos Aires, Edicom.

AVARO, N., 2016. *La enumeración*, Rosario, Nube Negra.

BARON BIZA, J., [1998] 2007. *El desierto y su semilla*, Madrid, 451 Editores.

---, 2010. *Por dentro todo está permitido*, Buenos Aires, Caja Negra.

---, 2018. *Al rescate de lo bello*, Córdoba, Caballo Negro.

BOERO, M.S., 2008. "Sobre rostros caídos. La construcción de una estética en *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza", *Cartaphilus*, 3, pp. 20-30.

---, 2017. *Trazos impersonales: Jorge Baron Biza y Carlos Correas: una mirada heterobiográfica*, Córdoba, Editorial Universitaria Villa María.

BORGES, J.L. y CLEMENTE, J.E., 1996. *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé.

DOMÍNGUEZ, N., 2005. "Dar la cara. Rostridad y relato materno en *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza", en M. Moraña y M.R. Olivera-Williams (editado por), *El salto de Minerva: Intelectuales, género y estado en América Latina*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 87-100.

FOGWILL, R., [1979] 1999. "Muchacha Punk", en J. Forn (editado por), *Buenos Aires. Una antología de narrativa argentina*, Barcelona, Anagrama, pp. 53-78.

FERROGGIARO, F., 2018. "La destrucción del rostro y de la identidad en *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza", *Saga Revista de Letras*, 8, pp. 20-38.

GONZÁLEZ, J.C., 2004. *El frágil esplendor de la semilla (periodismo y literatura en la obra de Jorge Baron Biza)*, Córdoba, Narvaja.

HUIDOBRO, V., 2004. *Altazor*, Madrid, Visor.

IBARLUCÍA, R., 1998. "La novela de una vida" (entrevista), *Trespuntos*, 59, 19 agosto 1998, pp. 45-48.

LINK, D., 1999. "Desintegración" (entrevista), *Página 30*, 105, abril 1999, pp. 40-44.

MORÁBITO, F., 2014. *El idioma materno*, Madrid, Sexto Piso.

PAULS, A., 2011. "Jorge Baron Biza, el hombre del subsuelo", en L. Guerriero (editado por), *Los malditos*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, pp. 23-43.

PODESTÁ, J.J., 2003. *Medio siglo de farándula*, Buenos Aires, Galerna.

ROSA MARIA GRILLO
Università di Salerno

Sagarana in Italia, una rivista e un mondo

Negli ultimi decenni abbiamo assistito in Italia a un inevitabile e proficuo processo di transculturazione, dovuto sia al fenomeno della globalizzazione e della 'liquidità' dei prodotti culturali sia –tema del presente lavoro– ai movimenti di emigrazione forzata da paesi poveri e/o in guerra: lo attestano sia numerose antologie e pubblicazioni periodiche, sia narrazioni individuali che tracciano un percorso non univoco né lineare che va dalla testimonianza o racconto autobiografico del proprio processo migratorio alla letteratura testimoniale e d'emigrazione e finalmente alla letteratura senza aggettivi.

Numerose infatti sono le narrazioni, nei più diversi registri, che tendono a sviscerare il processo della perdita e acquisizione di una lingua, di una identità, di una patria, cioè di rappresentare questo mondo in movimento che è entrato nelle nostre case e nel nostro immaginario, lasciandosi sempre di più alle spalle connotazioni esotiche e accattivanti –cineserie, paradisi tropicali ecc.– e sempre più spesso connotandosi di tinte oscure perché chi fa notizia in questo mondo globalizzato ormai non è lo straniero proveniente da paesi ricchi o egli stesso individuo ricco e famoso (cantante, politico, attore, sportivo) o riflesso del lontano che felicemente è approdato da noi, ma chi emigra per necessità da terre lontane, ossia l''extracomunitario', la faccia cattiva dell'esotico. Con questa invasione si alterano cronotopi e deittici, gli indicatori centro/periferia, vicino/lontano, noi/loro, tanto da riportarci alla mente la condizione di *nepantlismo* evocata dal *conquistador* spagnolo Alvar Núñez Cabeza de Vaca che, dopo aver vissuto dieci anni tra gli indigeni americani, quando si rincontrò con gli spagnoli usò indistintamente noi/loro includendosi alternativamente tra gli uni e gli altri, o nel ristrettissimo gruppo dei 'sopravvissuti' a una *desaparición* lunga dieci anni: «Dimos a los cristianos muchas mantas de vaca y otras cosas que traíamos; vímonos con los indios en mucho trabajo porque se volviesen a sus casas y se asegurasen y sembrasen su maíz. Ellos no querían sino ir con nosotros hasta dejarnos, como acostumbraban, con otros indios; porque si se volviesen sin hacer esto, temían que se morirían; que para ir con nosotros no temían a los cristianos ni a sus lanzas»[1] (Núñez Cabeza de Vaca, cap. XXXIV).

[1] «Lasciammo ai cristiani pelli di vacca e altre cose che avevamo con noi; molto ci adoperammo per convincere gli indios a

Condizione questa complessa e richiamata continuamente nei tempi attuali per denominare il nuovo spaesamento, ampliato dall'impossibilità del ritorno e dal passaggio da una lingua a un'altra, lo «stato *inbetween*, quel terreno incerto che attraversiamo quando ci spostiamo da un luogo ad un altro, quando passiamo da una classe, una razza o un genere ad un altro, o quando viaggiamo dall'identità del presente ad una nuova» (Anzaldúa, 2008: 177).

Il passaggio dalla lingua materna a una nuova è uno dei temi/problemi più pressanti con implicazioni su più livelli: elementare strumento di sopravvivenza e comunicazione, si connota di significati emotivi e psicologici legati alle motivazioni e alle tragedie del migrare. La lingua madre tradizionalmente legata all'infanzia, a un paradiso perduto e all'età dell'innocenza, può evocare viceversa l'infelicità e l'inferno da cui si è fuggiti e quindi diventare la lingua da rimuovere insieme a vicende dolorose «per stabilire una sorta di *distanza di sicurezza* da tutto quel tumulto di emozioni primitive che sarebbero invece immediatamente state evocate dalle parole della sua lingua madre» (Amati Mehler, Argentieri, Canestri, 1990: 2). La nuova lingua, connessa alla necessità e al dolore del distacco e dell'assenza, a sua volta, può divenire, attraverso strumenti dettati dalla necessità ma che diventano sofisticate modalità narrative, la lingua della creatività letteraria, della libertà, di una nuova appartenenza e di un nuovo approccio a sé e all'altro, un nuovo percorso di conoscenza; la perdita può trasformarsi in arricchimento e il quotidiano in letteratura, come riconosce l'argentina María Negroni:

> Me adueñé, digamos, de una libertad que nunca antes había sentido. Todo lo que fuera decentrado me atraía: los cruces de género, la poesía en prosa, los ensayos líricos, la calidad golpeada de cierta narrativa, lo que rebasaba las fronteras geográficas, políticas y de género. Empecé a pensar y escribir en contrapunto y usando varias voces. Mis libros son en parte, creo, el intento de transformar las sensaciones de inquietud y malestar, por medio de la magia muchas veces penosa de la escritura, en una suerte de defensa del fracaso y una apuesta al extravío como posibilidad existencial.[2] (2006: 28)

Scegliere la lingua in cui scrivere di sé è quindi conseguenza di motivazioni profonde e/o di necessità contingenti, ma può anche essere razionale scelta di vita, come per Ornela Vorpsi: «Per scrivere avevo bisogno di una lingua che non portasse in sé l'infanzia e per me l'italiano è una lingua senza infanzia [...] Un'altra lingua vuol dire un'altra cultura, un altro paese, un oceano di distanza con il tuo popolo, con il tuo vissuto, e io per ragioni personali avevo bisogno di questa distanza» (Vorpsi, 2007).

Questa condizione *inbetween* viene anche recepita con disagio e inesperienza da noi autoctoni, in quanto nella tradizione culturale e antropologica italiana è mancata totalmente

ritornare ai loro villaggi, dove avrebbero potuto vivere in pace seminando il granoturco. Gli indios, dal canto loro, desideravano soltanto accompagnarci e consegnarci, secondo le loro usanze, nelle mani di altri indios; poiché ormai era grande la paura della morte se non avessero adempiuto a questo compito. Soltanto la nostra presenza infondeva loro coraggio verso i cristiani e le loro lance» (Núñez Cabeza de Vaca, 1980: 104-105).

[2] «Mi sono impossessata, diciamo, di una libertà che non avevo mai sentito prima. Tutto ciò che era decentrato mi attirava: gli incroci di generi, la poesia in prosa, i saggi lirici, la qualità spigolosa di certa narrativa, che andava oltre i confini geografici, politici e di genere. Ho cominciato a pensare e a scrivere in contrappunto e con varie voci. I miei libri sono in parte, credo, un tentativo di trasformare i sentimenti di inquietudine e disagio, attraverso la magia spesso dolorosa della scrittura, in una sorta di difesa dal fallimento e in una scommessa sulla devianza come possibilità esistenziale».

la presenza continua e significante dell'Altro non avendo avuto l'Italia una storia coloniale e imperialista tale da favorire la presenza sul nostro suolo di figliuol prodighi, di rappresentanti delle élites coloniali che venissero a studiare o a vivere nella madrepatria, di funzionari e militari di ritorno dalle colonie[3], né prima d'ora siamo stati Terra promessa per l'immigrazione economica. Non abbiamo avuto, cioè, né nel quotidiano né in letteratura, la feconda frattura/ricomposizione tra lingua e cultura d'origine e lingua e cultura di residenza.[4] Possiamo solo pensare a qualche caso individuale che non ci permette comunque di parlare di 'nuova letteratura in italiano' prima di questo fine secolo: pensiamo alla sensazione di vuoto e di 'inappartenenza' totale che rievocava il nostro Ungaretti nelle sue prime composizioni in italiano e francese o al caso di J. Rodolfo Wilcock, scrittore, giornalista e traduttore che, senza apparenti motivi di necessità, dalla originaria Argentina si trasferì nel 1957 in Italia o del brasiliano Heleno Oliveira che nel 1983, partendo da una condizione privilegiata di precedente conoscenza della lingua italiana e di numerosi viaggi in Europa, scelse liberamente di vivere in Italia e di scrivere in italiano, lasciando una vasta produzione poetica inedita pubblicata postuma.

La relativamente recente immigrazione economica e politica –e il processo di creolizzazione che ha messo in moto, studiato approfonditamente e precocemente da Armando Gnisci (*Il rovescio del gioco*, 1992) che ha schedato la produzione letteraria corrispondente nella Banca dati BASILI (1997)– ci ha colto quindi di sorpresa, e mentre continuiamo ad assistere all'arrivo massiccio di diseredati e disperati sulle nostre coste, abbiamo scoperto una società multietnica che sta emergendo[5] per raccontarsi, per farsi conoscere, per imporre la propria presenza e scrivere una Storia plurale. Una Storia che ci vede coinvolti nella crisi dell'eurocentrismo e dell'occidentalismo che comporta il riconoscimento –almeno in teoria– della pluralità e diversità nell'uguaglianza, cioè in quel processo che, secondo da dove lo si guarda, chiamiamo postmodernità o postcolonialismo: «decolonizzarci per noi europei significa [...] l'incontro sul nostro terreno, dentro le nostre patrie lingue e tradizioni, con le culture dell'immigrazione (oltre che con il fenomeno sociale e politico che essa rappresenta)» (Gnisci, 1995: 59).

Numerosi e diversi possono essere gli approcci a questa nuova produzione letteraria, e in altri luoghi mi sono occupata di 'contenitori' (riviste, antologie) e di eventi (festival, concorsi) –i primi 'luoghi' in cui si sono affacciati questi nuovi scrittori in italiano per raccontare la 'loro' storia e farla diventare anche 'nostra'– per seguire con approccio prevalentemente antropologico e di storia della cultura un processo in rapida evoluzione.

Trent'anni dopo le prime pubblicazioni che hanno reso riconoscibile il corpus della 'letteratura scritta in italiano da soggetti non di madrelingua'[6] che include tanto testi esplicitamente autorefe-

---

[3] Solo all'interno dell'attuale letteratura d'immigrazione, nei primi anni '90, possiamo intravedere tracce di una scrittura post-coloniale del Corno d'Africa, come in Abbedù Viarengo (1990), Osman Ahmed (1993), Ramzanali (1994); Sibhatu (1993). Nei primi anni 2000 si sviluppa anche la letteratura critica corrispondente (AA.VV., 2004).

[4] Lo dimostra anche l'evidenza che fino ad ora la lingua italiana non ha avuto necessità di ampliare il suo lessico nel campo semantico del distacco dalla patria come ha fatto, ad esempio, quella spagnola –*exilio*, *destierro*, *transtierro*, *expatriación*, e poi *insilio*, *desexilio* ecc.– ma forse la storia recente, che comprende anche l'emigrazione di ritorno, di seconda o terza generazione, da paesi latinoamericani, ci obbligherà a indicare con parole nuove questi percorsi accidentati di appartenenza e/o estraneità a più mondi in un incredibile quando non grottesco gioco di specchi e di rimandi, di patrie e lingue ereditate, conquistate, perdute, sognate o inventate, rimosse nell'oblio o sedimentate nella memoria.

[5] Recentissimi sono anche gli studi sulla 'nuova musica italiana' prodotta da 'nuovi italiani': il caso di Mahmood vincitore di Sanremo 2019 è sintomatico.

[6] Ci muoviamo tra la letteratura autobiografica di una 'storia di vita', la narrazione di un *self made man* che si pone come

renziali come testi di finzione, scritti autonomamente o con l'intervento di un professionista della scrittura (giornalista, antropologo, scrittore ecc.), oggetto di studio di discipline varie come la storia, la geografia, la sociologia ecc., mi sembra opportuno individuare e analizzare traiettorie individuali sfociate in una letteratura senza aggettivi, emancipata da legami linguistici e tematici che la rendono immediatamente riconoscibile come 'letteratura d'emigrazione', capace invece di rigenerare la letteratura italiana e gli studi di letterature comparate o di ciò che Franca Sinopoli chiama:

> studi comparati interculturali [...] mirati [...] alla riarticolazione del canone su scala non esclusivamente occidentale e, sul piano didattico, all'uso di testi letterari provenienti da zone diverse del canone letterario, il cui accostamento però risulti utile alla interpretazione di ciascuno di essi o di ciò che attraverso la loro comparazione diventa interpretabile (un tema, un problema, un'epoca, una cultura, e quant'altro). (Sinopoli, 2006: 227)

Un caso sicuramente esemplare, a cavallo tra esperienze di animatore e mediatore culturale e di scrittura letteraria, è quello del brasiliano Julio Monteiro Martins.

Tralasciando vuoti elenchi di testi e autori che sempre più numerosi si affacciano al nostro panorama editoriale, possiamo iniziare ad individuare gli immigrati di origine brasiliana che si considerano –e sono considerati– scrittori italiani: partiamo dalla banca dati BASILI, *Banca Dati Scrittori Immigrati in Lingua Italiana* nata nel 1997 presso il Dipartimento di Italianistica della Università La Sapienza di Roma per iniziativa di Armando Gnisci e di Franca Sinopoli[7]. I nomi presenti attualmente (gennaio 2020) sono 23, autori a volte solo di un racconto o una poesia ospitati in rivista o antologia, altre volte di corpus più ampi e che meritano pubblicazione autonoma, come Christiana de Caldas Brito, Vera Lucia De Oliveira, Marcia Theophilo, Heleno Oliveira, Murilo Mendes, e naturalmente il nostro Monteiro Martins. Ognuno di loro racconta di sé, di una patria lasciata e di un percorso di vita; insieme, contribuiscono a una nuova cultura, una nuova letteratura, una nuova Italia: Claudiléia Lemes Dias, Christiana de Caldas Brito, Vera Lucia De Oliveira, Alberto Chicayban, Julio Monteiro Martins, Monika Eriko Inoue, Ana Cândida De Carvalho Carneiro, Marcia Theophilo, Paula Siega, Rosana Crispim Da Costa, Tania Costa, Fernanda Farias De Albuquerque, Nivea Oliveira, Rosete De Sà, Josemar Costa, Marco Lucchesi, Marta Gomes, Maria Rafart, Heleno Oliveira, Murilo Mendes, Nazarette Vantil de Souza, Ana Claudia Pinheiro Teixeira e Vianna Sueli Valentim.

In quegli stessi anni in cui abbiamo inquadrato l'emergere della letteratura translingue come corpus riconoscibile, arriva in Italia come professore di lingua portoghese a Pisa il brasiliano Julio Monteiro Martins[8], dopo molteplici esperienze già in Brasile di scrittore, militante ecolo-

---

modello di una integrazione e di un percorso a lieto fine, e la testimonianza di un dramma collettivo, di una lotta per la sopravvivenza, di un appello alla costruzione di una memoria e di una identità collettive che tengano conto della diversità e delle minoranze.

[7] Dal 2017, dopo alcuni anni di 'oscuramento', è presso il Dipartimento di Scienze della Mediazione di Lingue e Culture dell'Università di Milano (<http://basili-limm.el-ghibli.it>), mentre la rivista online *Kuma*, ad essa collegata, è ancora silente. Strutturata in cinque macroaree: *Critici*, *Opere critiche*, *Opere letterarie*, *Scrittori*, *Tesi*, la nuova BASILI&LIMM (BAnca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana e della Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale) contiene «anche i dati di quella che noi chiamiamo Nuova Generazione di scrittori, vale a dire le opere della letteratura italiana contemporanea degli scrittori nati e/o scolarizzati in Italia da genitori immigrati e/o da coppie meticce» (Gnisci, 2017).

[8] Nato a Niteròi, in Brasile, nel 1955, arrivato in Italia nel 1996, vi muore nel 2014. È stato professore di scrittura creativa, fondatore e direttore della casa editrice Anima, a Rio de Janeiro. Oltre a numerose raccolte di racconti, romanzi e saggi, opere

gista e avvocato difensore dei bambini di strada, fondatore e direttore di case editrici, docente in università statunitensi. Il suo 'viaggio di sola andata' dal Brasile in Italia diventa proficua e arricchente esperienza di scrittura e di vita, e attraverso le sue parole possiamo seguirne l'iter fino all'avvenuto passaggio da una 'letteratura della migrazione in lingua italiana' alla 'letteratura italiana'. Inoltre, di lui ci occupiamo non solo in quanto scrittore ma anche come organizzatore culturale e cuore agglutinante della letteratura immigrata: acquisita sicurezza nel loro 'fare letteratura', infatti, non sono pochi gli immigrati –Mia Lecomte, Pap Khouma, Milton Fernández, Caldas Brito– che si propongono come organizzatori culturali e non solo nello specifico della letteratura migrante in lingua italiana.

'Luoghi' precoci e coraggiosi sono stati sicuramente le riviste, e tra queste spicca *Sagarana*[9], telematica e *open access*, fondata da Monteiro Martins nell'ottobre del 2000, collegata a un Master e a una scuola di scrittura creativa, nella cui sezione *Ibridazioni*[10], coordinata da Armando Gnisci, vengono presentati testi di autori non-italiani che scrivono nella nostra lingua. In ogni numero la pagina "Il Direttore" contiene un editoriale, commenti, recensioni, qualche suo pezzo inedito, quasi una rivista nella rivista che grazie alle meraviglie della tecnologia virtuale si apre in sempre nuove 'finestre'. Rivista conosciuta e riconosciuta come un laboratorio di 'nuove' forme di scrittura, termina le sue pubblicazioni con la morte del suo fondatore (n. 57, ottobre 2014). L'importanza e il ruolo centrale acquisiti nel campo della recente letteratura in italiano sono confermati dalla nascita nel settembre 2015 di *La macchina sognante, Contenitore di scritture dal mondo*, nuova rivista online che si propone come 'rinascita' di *Sagarana*, dichiaratamente ispirata all'omonima:

> opera postuma dello scrittore Julio Monteiro Martins. In questo numero zero, con la sezione che gli rende omaggio desideriamo avvicinare i lettori e le lettrici ai testi del compianto autore che ci è stato sempre di grande stimolo nell'indagare il rapporto tra letteratura e società sia attraverso *Sagarana*, la rivista di letteratura mondiale della quale è stato fondatore e direttore, sia attraverso i Seminari che per molti anni aveva organizzato a Lucca. (*La macchina sognante*, 2015)

Quasi ogni numero contiene un ricordo o un omaggio al poeta scomparso, come nel n. 8, settembre 2017, che ospita, tra l'altro, l'articolo *Sagarana, ovvero della Letteratura secondo Julio Monteiro Martins* in cui Rosanna Morace attraverso una disamina degli editoriali traccia un profilo dello scrittore in cui possiamo riconoscere il profilo della rivista stessa:

> Nel dare vita a *Sagarana* (così come in tutta la sua opera poetica e narrativa), il ferreo obiettivo di Julio è stato sempre quello di regalare narrazioni che generas-

teatrali, ha pubblicato con Antonio Tabucchi, Bernardo Bertolucci, Dario Fo, Erri de Luca e Gianni Vattimo *Non siamo in vendita: voci contro il regime* (2001). Tra i libri postumi *La Macchina sognante* (2015), al centro del convegno "Tenere accesa la macchina sognante: omaggio a Julio Monteiro Martins" curato a Bologna dal collettivo Multiversi. Nel 2011 è stata pubblicata la monografia sulla sua opera *Un mare così ampio: I racconti-in-romanzo di Julio Monteiro Martins*, di Rosanna Morace.

[9] *Sagarana* (1946), opera prima dello scrittore brasiliano João Guimarães Rosa, rinnovò il racconto latinoamericano di tema extraurbano con raffinate tecniche d'avanguardia, ricerca stilistica e apporti psicanalitici. Il nome deriva dal radicale 'saga' (in islandese: racconto epico) e il suffisso 'rana' (in tupì: collettivo, universale).

[10] Nel n. 1 Gnisci vi pubblica la voce 'Decolonizzazione' in cui si sofferma sulle sottili differenze tra 'poscolonialismo', 'decolonizzazione' e 'de-colonizzazione', quasi un prontuario per avvicinarsi criticamente ai testi creativi.

> sero vita, piuttosto che morte, e per tale ragione tutti gli editoriali di *Sagarana* si sono sempre interrogati sulla funzione della letteratura e sulla sua possibilità di intervento nel presente, rivendicando la forza rivoluzionaria e salvifica della narrazione, il suo essere antidoto alla barbarie, all'intolleranza e all'acriticità del pensiero, ovvero strumento imprescindibile per "cercare e saper riconoscere chi e cosa in mezzo all'inferno non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio" (citazione dell'ultimo periodo delle *Città invisibili*, che egli ripeteva spesso). Emblematico, a questo proposito, è *Le ragioni della letteratura*, ove si delineano efficacemente affinità e differenze tra letteratura e retorica politica, nel loro rapporto tra individualità e collettività, ponendo una demarcazione fondamentale per discernere e demistificare due tipi di narrazioni molto diverse (e quindi implicitamente cosa *Sagarana* ha inteso non essere). (Morace, 2017)

In tutti i testi e gli editoriali di Monteiro Martins scorrono paralleli ma magicamente intersecantisi l'attenzione alla situazione politica italiana e mondiale e il suo interrogarsi sulla letteratura, vecchia e nuova; e allora non ci meravigliamo se partendo da lucide analisi del berlusconismo arrivi a interrogarsi sulla sua influenza sulla industria culturale marchiando profondamente la cultura e l'immaginario italiani.

Ma seguiamo principalmente il suo percorso da 'immigrato che scrive' a 'scrittore in lingua italiana'. In alcune poesie pubblicate nei primi anni, il trauma del viaggio, dello sradicamento e della assenza di radici è palese, come in *La rotta*: «Affogo in mezzo ai marinai più inesperti / e agli ubriachi. / Ho scelto io / quella nave improbabile, / con la ciurma scomposta / che rideva del cordame: / invece dell'equipaggio / una festa. / Sono arrivato al molo / senza più casa. / La valigia di cartone / in disfacimento» (Monteiro Martins, 2003a). In altri testi contemporanei è presente anche un tono 'costruttivo' inserendo la propria avventura in esperienze migratorie di altri tempi e altri luoghi, quasi 'antenate' delle attuali, sentendosi lui stesso «un europeo lontano dall'Europa da 200 anni»:

> Spero che con la mia nuova lingua –perché io sono senz'altro uno scrittore italiano, anche se nato a Niterói, perché scrivo in italiano, e sull'Italia– spero che come scrittore italiano io possa dare a questa mia nuova lingua, la vostra lingua, qualcosa di nuovo, qualcosa di originale, un po' più di conoscenza profonda sulla vera natura dei nuovi esseri umani. (Monteiro Martins, 2002)

Sicuramente sono situazioni e testi diversi, non automaticamente sovrapponibili, il registro poetico lascia più spazio a sentimenti profondi, a sedimentazioni sentimentali più che a razionalizzazioni programmatiche, e sicuramente il suo iter successivo tende decisamente verso un sentimento pacato di integrazione ma non di rinuncia alle lotte di sempre; infatti nella selezione per *Ai confini del verso* del 2006 sono chiari l'approdo sulle sponde salvifiche dove si ricongiungono felicemente vita e poesia insieme alle ferite di una biografia curvata forzosamente dall'evento migratorio. Ma quando una allusione potrebbe lasciar prevedere toni nostalgici o espressioni di disagio o rammarico, interviene con leggerezza l'ironia o una critica benevola verso la globalizzazione che, banalmente, tutto leviga annullando diversità e sentimenti provocati dalla lontananza dall'*Heimat*: «Quando mi sveglio ansimante / nel mezzo della notte / o

la mattina presto stanco e ottuso, / non so mai dove sono. / Tante volte / ho cambiato paese e città, / piume e pelame, / che non sempre riesco a ricordare / l'ultimo spostamento. // Le pareti sono sempre uguali. / Lampadari, accappatoi, tappetini / li trovo dappertutto» (Monteiro Martins, 2006a: 137). E nel brano di autopresentazione per la stessa antologia leggiamo:

> La mia essenza, integra e completa, agognata dai tempi delle inquietudini adolescenziali, è sempre stata 'stereofonica', ovvero si manifestava in due linguaggi: quello della vita e quello della poesia, e in mezzo, terra di tutti e di nessuno, comunione possibile, la narrativa letteraria. Poi è venuta la migrazione, e tutte le essenze che mi costituivano si sono messe in cammino verso l'esodo, ma non sono arrivate insieme al loro destino. Solo parte dell'uomo promesso è giunta puntualmente. Titubante, inciampando come un cieco, c'è stata prima la lingua della vita, del tempo presente: per anni ho vissuto dimezzato, sfoggiando discorsi ragionevoli e limitandomi a suonare la poesia soltanto all'interno della mia anima [...] mentre cercavo di incorporare gli strumenti, le sonorità della nuova lingua. Ma un bel giorno la musica, giunta a maturazione, ha ripreso volume, la poesia si è incarnata nuovamente in comunicazione possibile, ed è rinata altrove.
> L'essenza ora è di nuovo integra e completa, esiste pienamente, esprime con gioia tutto quel che vuole [...] Allo stesso modo, anche la lingua. (Monteiro Martins, 2006b: 121-122)

Qualche anno dopo, nel racconto scelto per *Parole di frontiera*, *Il punto cieco*, ritroviamo la stessa pacata ironia applicata a una possibile storia autobiografica, in cui la frattura del distacco non è mai solo tragedia o dolore: al momento di imbarcarsi per l'Europa, la personalità di Julio César si dissocia, César rimane a Río con un suo vecchio e stanco amore ed ha una «vecchiaia povera ma serena, umanamente protetta, costellata da piaceri borghesi concessi in prestito dai vecchi compagni della moglie» (Monteiro Martins, 2014: 69), mentre «Julio si sposò ed ebbe due figli in Italia, scrisse diversi libri in italiano e insegnò per molti anni in un'università toscana» (68). Il finale, con la leggerezza che è sua cifra inconfondibile, ci mostra un altro possibile approdo, diverso da quello enunciato in *Ai confini del verso*, meno trionfalistico ma comunque metaforicamente credibile e accettabile:

> Julio e César non si rividero mai più. E non sentirono alcuna nostalgia l'uno dell'altro. È anche vero, però, che ogni tanto, nella stessa notte di cielo sereno, Julio e César si mettevano a guardare le stelle –Julio dal prato della villa toscana, [...] e César dal terrazzino dell'appartamento da dove si vedeva uno spicchio di spiaggia–, e si domandavano come sarebbe stata la loro esistenza se avessero preso scelte diverse. Ma non a caso lo chiedevano a costellazioni diverse, ciascuna esclusiva del proprio emisfero, in modo che la Croce del Sud non poteva conoscere quello che solo l'Orsa Maggiore sapeva. E così, a nessuno dei due è pervenuta una risposta. (70)

Ripercorrendo il percorso di Monteiro Martins ci imbattiamo in numerose antologie 'dedicate'

che in qualche modo 'accompagnano' il nostro scrittore ed esemplificano il percorso di una scrittura che dai margini e dalle prime manifestazioni 'etniche' tende prima a specializzarsi e poi a essere studiata come ciclo ormai concluso. Partiamo da *Ai confini del verso, Poesia della migrazione in italiano* curata da Mia Lecomte[11] nel 2006 (nel 2011 ripeterà l'impresa con *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano)*, a cui riconosciamo sicuramente il pregio di essere selezioni effettivamente eclettiche ed equilibrate tra le diverse geografie dell'esodo, dal primo e dal terzo mondo, includendo 'immigrati' poveri e 'stranieri' ricchi, migranti scrittori e scrittori migranti: nella prima, ad esempio, troviamo due poeti per Argentina, Austria, Bosnia, Brasile (Monteiro Martins ed Heleno Oliveira), Iraq e Iran, un poeta per Albania, Camerun, Olanda, Paraguay, Polonia, Romania, Senegal, Somalia e Venezuela. Pensiamo poi a *Parole di frontiera*, curata da Maria Rossi nel 2014, che inaugura una importante modalità nella organizzazione di una antologia, quella di limitare geograficamente e/o linguisticamente l'area di origine: in questo caso**,** l'area latinoamericana, con una utile "Cronologia della letteratura latinoamericana in Italia", desunta dalla Banca dati Basili e con una sezione speciale in memoria del paraguaiano Egidio Molinas Leiva con la *nouvelle Il fiume*. I brasiliani presenti sono Julio Monteiro Martins e Vera Lucia de Oliveira. Infine, del 2015 è una antologia con un'altra 'diversità', tra la saggistica antropologica e l'autorappresentazione, *Libri migranti***,** curata da Melita Richter, una inchiesta rivolta a scrittori 'migrati' –siamo lontani dalla fase dei 'migranti che scrivono' e di chi emigra «con le braccia nude per diventare mera 'forza-lavoro'» (Richter, 2015: 14)– sul ruolo che un libro, o in genere la cultura dei libri, ha avuto nella loro esperienza migratoria: «Cosa succede al patrimonio assimilato nell'incontro con la cultura nazionale dominante?» (12). O meglio, che reazione si sprigiona nell'emigrato e nella cultura dominante per l'incontro di due tradizioni e due canoni letterari diversi? Libro interessante, in cui ancora una volta il percorso migratorio diventa la linea sottesa ad altri discorsi, e, soprattutto, una possibilità di globalizzazione della letteratura in una Biblioteca borgesiana onnicomprensiva, in cui l'amore per il libro abbatte muri, supera fili spinati, appiana pregiudizi. Monteiro Martins è l'unico rappresentante[12], secondo Melita Richter, della categoria «di chi già nel paese d'origine si era affermato scrittore, per cui in valigia infilerà copie dei propri libri» (15) ma è anche scrittore riconosciuto in Italia: ha quindi compiuto intero un percorso di integrazione che è fatto di contaminazioni e continuità.

Questa doppia appartenenza, che costituisce senza dubbio una ricchezza per lui e per la cultura di adozione, si evidenzia sia nelle scelte legate al suo essere operatore culturale e intellettuale impegnato, sia nella sua scrittura creativa. Elementi che lo avvicinerebbero, ora come allora, alla letteratura latinoamericana, infatti, sarebbero un 'portuliano' che sfocia nella estrema leggerezza delle infrazioni alla sintassi italiana e delle libere associazioni, la predilezione per alcuni temi 'universali' ma che noi riconosciamo come tipicamente brasiliani (il gioco del calcio come metafora del vivere e come magia), la predilezione per il racconto che nella tradizione continentale ha maestri indiscussi come Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Jorge Luis

[11] Mia Lecomte è un altro chiaro esempio di come l'esperienza migrante personale può divenire fecondo input per una attività organizzativa di grande respiro: nata a Milano da padre francese e madre italiana, cresciuta in Svizzera, attualmente vive tra Roma e Parigi; è redattrice del semestrale di poesia comparata *Semicerchio* e di *El Ghibli*; collabora all'edizione italiana de *Le Monde Diplomatique*; ha fondato la Compagnia delle Poete.

[12] Caldas Brito, l'altra brasiliana presente, apparterrebbe a quell'altra categoria fortunata di «chi riesce a partecipare contemporaneamente alla cultura d'origine e a quella di nuova adozione» (Richter, 2015: 15).

Borges, e i brasiliani Machado de Assís, Fernando Pessoa e un lungo eccetera. In un paragrafo di una intervista del 2003 troviamo compendiati molti di questi elementi:

> Il racconto è il genere narrativo più congeniale alla odierna sensibilità generale, e alla mia in particolare, di scrittore ma anche di lettore. Il dominio di una soggettività frammentaria, in perenne tensione tra libero pensiero e manipolazione, fa sì che essa si possa rispecchiare soltanto nel modo di narrare frammentario dei racconti, piuttosto che in quello artificiosamente integro e coerente del romanzo tradizionale, di stampo ottocentesco. Anche perché noi, uomini di questo nuovo secolo, non abbiamo *una* storia, ma solo storie. Proprio come nei racconti. E c'è un'altra ragione che mi ha spinto a approfondire le tecniche del racconto breve: noi latino-americani –ed io non sfuggo alla regola– consideriamo il racconto breve l'apice della scrittura narrativa, la sua massima sfida. Il racconto è allo stesso tempo sintesi e parabola. Non ammette la "flaccidezza", la retorica autocompiacente e il "grasso diegetico" presenti nei romanzi di oggi, con rare eccezioni. Il racconto invece è teso, tondo, fulminante e tentato dalla perfezione. Dico sempre che lo scrittore di racconti è un romanziere posseduto da un poeta. (Monteiro Martins, 2003b)

E infatti i suoi racconti sono essenziali, nulla è di troppo, né un grammo di grasso o di 'condimento' superfluo, tutti sembrano rispondere ai principi fondamentali espressi dal 'padre' del racconto latinoamericano, Horacio Quiroga, nel suo celeberrimo *Decálogo del perfecto cuentista*:

> No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas. [...] No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.[13] (Quiroga, 1927)

Pur trasgredendo un altro punto del *Decálogo* («Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver»[14], Quiroga, 1927) perché la trasgressione e l'assenza di un 'pensiero unico' sono parte essenziale del suo essere scrittore moderno e inquieto, oltre che translingue, lo si può considerare un esemplare scrittore di forme brevi contemporaneo, perfettamente inquadrato da Carmine Chiellino, anche lui scrittore e intellettuale migrante, italo-tedesco, nella quarta di copertina di *La passione del vuoto*, 21 racconti brevi e a volta brevissimi, in realtà incipit di altrettanti romanzi mai conclusi:

[13] «Non iniziare a scrivere senza sapere dalla prima parola dove stai andando. In un racconto ben riuscito, le tre prime righe hanno quasi l'importanza delle tre ultime. [...] Non aggettivare senza necessità. Saranno inutili tutte le appendici di colore che aggiungi ad un sostantivo debole. Se trovi quello giusto, solo quello avrà un colore incomparabile. Però devi trovarlo» (Quiroga, 2014: 43-44).

[14] «Prendi i tuoi personaggi per mano e portali fermamente fino alla fine, senza vedere altra cosa che il cammino che hai tracciato per loro. Non distrarti vedendo tu quello che essi non possono e non importa vedere» (Quiroga, 2014: 43-44).

> In questa sua seconda raccolta di racconti Julio Monteiro Martins si riconferma scrittore dalle memorie parallele. È cosa nota che le letterature nazionali hanno abituato da sempre i lettori a sentirsi protetti, cioè a sentirsi a casa loro nella lingua e nello spazio dell'opera che stanno leggendo. Gli autori che scrivono in una lingua diversa da quella della loro appartenenza culturale ricorrono invece a una continua discrepanza tra lingua narrante e spazio narrato per creare spazi culturalmente autonomi, quasi innocenti. Una tale discrepanza non nasce come strategia di scrittura ma è l'espressione delle memorie parallele di cui è dotato ogni scrittore interculturale. Nei racconti di Julio Monteiro Martins il lettore italiano avvertirà la presenza di memorie parallele come fonte di scrittura ogni volta che egli sarà confrontato con 'voli' topografici improvvisi ma sempre coerenti. […] Io credo […] che in Julio Monteiro Martins nel corso della sua vita si sia formato un coesistere di memorie parallele al posto della memoria consecutiva tipica delle persone sedentarie, stanziali e monoculturali. […] Da qui nasce un raccontare dove lo spazio raccontato e la lingua narrante coincidono solo a tratti. Il lettore […] trarrà grande piacere dalla sorprendente fluidità con cui avvengono gli spostamenti interculturali dei protagonisti di Julio Monteiro Martins. Egli proverà una sensazione di spazi aperti, di possibilità impensate che lo aiuteranno a superare i disagi connessi a una vita che si svolge in spazi monoculturali. (Chiellino, 2003)

Scritto in contemporanea ai racconti di *La passione del vuoto* è un romanzo, *Madrelingua*, del 2005, che già dal titolo appare centrale nel nostro discorso: infatti se è vero che tutti gli scritti di Monteiro Martins rappresentano un continuo interrogarsi sulla scrittura e sul rapporto vita/scrittura, e non possiamo non pensare alla sua esperienza ricchissima su vari campi –avvocato, militante, scrittore, docente, organizzatore culturale–, in *Madrelingua* si accalcano tutti gli interrogativi nella migliore tradizione del metaromanzo o dell'antiromanzo, caricati, possiamo dire, anche del peso della trasmigrazione e della ricerca dell'identità, frammentata tra luoghi e tempi diversi. Vi troviamo infatti la figura tradizionale del narratore romanzesco, ma contrapposto a una sorta di autore implicito (tra parentesi tonde), che a sua volta viene interrotto da una terza voce [tra parentesi quadre], che potrebbe essere l'autore in carne/carta e ossa, l'uomo/scrittore Monteiro Martins. In questo sovrapporsi strutturale di tre voci si incastra anche un gioco al rialzo di altri meccanismi narrativi, non ultimi una sfacciata rete di rimandi referenziali profondamente intrisi di discorso ideologico e politico (come sulle oscure trame dei rapporti tra Einaudi, Mondadori e Berlusconi, Monteiro Martins, 2005: 17), il diretto apostrofare il lettore con domande tutt'altro che retoriche o il ripercorrere la propria storia di romanziere, autocitandosi, ma soprattutto cercando lui stesso risposte a una ricerca che nello stesso tempo appartiene all'uomo e allo scrittore:

> Potrei chiedere a me stesso […] perché ormai da molti anni non riesco più a finire in modo convenzionale i miei romanzi […] Perché i miei romanzi più recenti […] mi si presentano all'immaginazione con un'architettura asimmetrica, irragionevole, ovvero con un bel vestibolo, il salotto ben arredato, un corridoio, e poi il nulla, porte che si aprono direttamente sulla strada, nell'aria,

> come quei palazzi palermitani mezzo distrutti dai bombardamenti americani degli anni '40, che ancora oggi espongono ai passanti l'intimità delle loro stanze da letto con le carte da parati mezze strappate, dei bagni e delle cucine, senza la parete esterna che prima li proteggeva dagli sguardi della gente per strada? (58)

Domande senza risposta, naturalmente, e neppure il volenteroso "Post Scriptum" può riannodare i fili e le vite dei personaggi abbandonati al loro destino appena tratteggiato, può solo ipotizzare per loro «un *happy end* sfocato tra le nebbie della sfera di cristallo» (90).

Ma nulla di più lontano da un decadente scetticismo sul ruolo della letteratura, che rimane il punto nodale di tante sue considerazioni e il lascito testamentario più fruttuoso per una letteratura senza remore e senza frontiere:

> A cosa serve allora la letteratura? A cosa può servire, dopotutto, in questo desolante quadro contemporaneo? Mi rifaccio a un commento di Hermann Broch: "Scoprire quello che soltanto un romanzo può scoprire è l'unica ragione d'essere del romanzo". Ciò che è in grado di scoprire o di non permettere che sia oscurato, dunque, è proprio ciò che può servire ad alleviare gli effetti rovinosi del pensiero unico: le infinite alternative offerte all'immaginazione, la verità spogliata dai veli degli stereotipi, la visione delle sfumature della realtà, il dietro le quinte del potere, la complessità psicologica, l'interesse per il diverso, l'accoglienza felice dell'altro. (Monteiro Martins, 2005)

Bibliografía

AA.VV., 2004. *La letteratura postcoloniale italiana*, in *Quaderni del '900*, n. 4.

Abbedù Viarengo, M., 1990. *Andiamo a spasso?*, in *Linea d'ombra*, n. 54, pp. 74-78.

Amati Mehler, J., Argentieri, S. e Canestri, J., 1990. *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina.

Anzaldúa, G., 2008. "Le artiste chicane: esplorare Nepantla, 'el Lugar de la Frontera'", *Scritture migranti. Rivista di scambi interculturali*, n. 2, pp. 173-185.

Bhabha, H., 2001. *I luoghi della cultura*, Roma, Melteni.

Chiellino, C., 2003. in J. Monteiro Martins, *La passione del vuoto*, Lecce, Besa Editrice.

Gnisci, A., 1992. Il rovescio del gioco, Brescia, Sovera.

---, 1995. "Tre paragrafi sulla decolonizzazione letteraria degli europei", *Studi d'italianistica nell'Africa Australe*, n.2, p. 59. <http://www.didaweb.net/mediatori/articolo.php?id_vol=788> (gennaio 2020).

---, 2017. "Ritorna la banca dati BASILI nella nuova versione BASILI&LIMM. Dal primo BASILI al nuovo BASILI&LIMM". <http://basili-limm.el-ghibli.it/intro.html> (gennaio 2020).

La macchina sognante, "Omaggio a Julio Monteiro Martins", 2015. <http://www.lamacchinasognante.com/argomenti/omaggio-a-julio-monteiro-martins/> (gennaio 2020).

Lecomte, M., 2006. "Prefazione", in M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso*, Firenze, Le Lettere, pp. 5-23.

Lombardi, N., 2010. "Identità migranti", *Glocale*, n. 1, pp. 187-259.

Martelli, S., 2012. "Emigrazione e immigrazione: mappe letterarie a confronto", in A. Vranceanu e A. Pagliardini (a cura di), *Migrazione e patologie dell'humanitas nella letteratura europea contemporanea*, Berna, Peter Lang, pp. 51-81.

Monteiro Martins, J., 2002. "La strada non c'è, si farà", in M. Calabrese, C. Peverati e P. Trabucco, Atti del Primo Congresso "Voci dal silenzio", Ferrara. <http://ww3.comune.fe.it/vocidalsilenzio/lastradanonc.htm> (gennaio 2020).

---, 2003a. "La rotta", *El ghibli*, anno 0, n. 1. <https://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=00_00&section=1&index_pos=1.html> (gennaio 2020).

---, 2003b. "Intervista della Redazione a Julio Monteiro Martins", in *Voci dal silenzio*, Ferrara. <http://ww3.comune.fe.it/vocidalsilenzio/monteirointervista.htm> (gennaio 2020).

---, 2005. "Le ragioni della letteratura", *Sagarana*, n.18. <http://www.sagarana.it/rivista/numero18/editoriale_ita.html> (gennaio 2020).

---, 2006a. "Finestre", in M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso*, Firenze, Le Lettere, pp. 134-138.

---, 2006b. "Julio Monteiro Martins", in M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso*, Firenze, Le Lettere, pp. 121-122.

---, 2014. “Il punto cieco”, in M. Rossi (a cura di), *Parole di frontiera*, Salerno, Arcoiris, pp. 63-71.

Morace, R., 2017. “Sagarana, ovvero della Letteratura secondo Julio Monteiro Martins”, *La macchina sognante*, n.8. <http://www.lamacchinasognante.com/sagarana-ovvero-della-letteratura-secondo-julio-monteiro-martins-rosanna-morace/> (gennaio 2020).

Negroni, M., 2006. “Ir volver / de un adónde a un adónde”, in S. Molloy e M. Siskind (a cura di), *Poética de la distancia*, Buenos Aires, Norma, p. 28.

Núñez Cabeza de Vaca, A., 1555. *Naufragios*, cap. XXXIV, Edición digital basada en la edición de Valladolid. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/naufragios--0/html/feddcf8e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_39_> (gennaio 2020).

---, 1980. *Naufragi*, traduzione di L. Pranzetti, Torino, La Rosa.

Osman Ahmed, H., 1993. *Morire a Mogadishu*, Roma, Edizioni Efesto.

Quiroga, H., 1927. *Decálogo del perfecto cuentista*. <https://www.literatura.us/quiroga/decalogo.html> (gennaio 2020).

---, 2014. *La retorica del racconto e altri scritti*, traduzione di S. Forte, Milano/Salerno, Oèdipus.

Ramzanali, S., 1994. *Lontano da Mogadiscio*, Roma, Datanews.

Ribka Sibhatu, R., 1993. *Aulò, canto-poesia dall’Eritrea*, Roma, Sinnos.

Richter, M., 2015. *Libri migranti*, Isernia, Cosmo Iannone Editore.

Signorelli, A., 1994. “Paese natio. La costruzione del ‘locale’ come valore e come ideologia nell’esperienza degli emigrati italiani”, *Lares*, 60, n.1, pp. 26-27.

Sinopoli, F., 2006. “Scrivere nella lingua dell’altro”, in M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso*, Firenze, Le Lettere, pp. 215-228.

Tusini, S., 2015. *Il viaggio immoto*, Trento, Tangram.

Vorpsi, O., 2007. Intervista di A. Pezzani, “Un oceano di distanza”, *Osservatorio Balcani*, 17 aprile. <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Albania/Un-oceano-di-distanza-36549> (gennaio 2020).

FRANÇOISE AUBÈS
Universidad de París-Nanterre

Peruanas, escritoras y transcontinentales: nuevos imaginarios migratorios

El movimiento centrífugo que a partir del siglo XIX llevó a muchos intelectuales latinoamericanos a viajar hacia Europa y sus capitales cosmopolitas, para vivir y escribir, es ya una temática muy estudiada. En el caso peruano, los que hicieron 'el viaje', como Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique, Julio Ramón Ribeyro, para hablar de los más conocidos y reconocidos, inmortalizaron sus experiencias en sus ficciones o en sus memorias. Ahora bien, con la irrupción desde hace algunos años de una generación de escritoras en el Perú, me parece interesante ver en qué consiste el aporte de las narradoras desde una perspectiva femenina sobre sus experiencias migratorias, en Europa y en particular en París. He basado mi análisis más precisamente a partir de textos ficcionales recientes escritos por dos autoras peruanas, Grecia Cáceres (Lima, 1968) y Nataly Villena Vega (Cuzco 1975).

Tanto Nataly Villena como Grecia Cáceres forman parte de los que podríamos llamar escritores de la diáspora peruana, es decir, intelectuales exiliados. Son muy pocas las mujeres –citemos a Patricia de Souza–, la mayoría son representantes masculinos radicados en París o Francia –hasta se habló de 'La escuela de París'– desde ya mucho tiempo, como Alfredo Pita, Patrick Rosas, Elqui Burgos, Gorán Tocilovac, Mario Wong u otros más jóvenes como Diego Trelles Paz, Felix Terrones, Iván Blas Hervias, por ejemplo (Terrones, 2015). Todos a su manera escriben y reflexionan sobre la extraña situación de estar entre dos mundos, de acostumbrarse sin acostumbrarse, o de tener la sensación de vivir en tránsito, estar en lo que Iván Blas Hervias llama un «limbo estacional» en *La tentación del olvido* (Blas Hervias, 2011). Más allá de las diferencias generacionales, todos experimentan esta situación de *beetween*[1], son escritores «del lado de allá/del lado de acá» como dice Cortázar en *Rayuela* que escriben desde un doble lugar de enunciación. ¿Podemos hablar de escrituras del exilio? Sí y no. Hoy se utilizan nuevos paradigmas o conceptos: se habla más de escrituras diaspóricas, originadas efectivamente por el exilio, pero la palabra 'exilio' remite a todo un período histórico cuando exilarse era por motivos

[1] Cf. *Ann-in- Between* de la escritora caribeña Elizabeth Nunez; la heroina que trabaja en los EEUU vuelve al Caribe a ver a su familia y se siente en «porte à faux» con su familia.

políticos o por motivos intelectuales, como lo hizo Vargas Llosa para huir de la ignorancia, de la intolerancia, y siempre la palabra sonaba a desgarramiento, resentimiento y nostalgia para el país abandonado, un país con fronteras bien delimitadas, un país entrañable.

Nataly Villena Vega en una entrevista declara: «Viajar no es solo irse al extranjero, sino también dentro del propio país. La migración es una de las experiencias más totales, y creo que todos en el Perú somos migrantes de algún lugar» (Silva Merino, 2018) ¿Serán sujetos migrantes entonces nuestras escritoras, como lo teorizó Antonio Cornejo Polar, convencido de que el fenómeno migratorio que comenzó de manera masiva en los años cincuenta desde la Sierra hacia Lima era el acontecimiento más importante que vivió el Perú de la segunda mitad del siglo XX? Un fenómeno también atentamente seguido, vivido, y plasmado por José María Arguedas tanto en su trayectoria vital como narrativa, siendo *El zorro de arriba y el zorro de abajo* su última y angustiante metáfora. Los conceptos teorizados por Cornejo Polar siguen vigentes, pero hace falta aprehender la temática del desplazamiento según nuevas situaciones que corresponden a las realidades de la globalización. Así, en vez de 'exilio', se utilizan desterritorialización, dislocación, se habla de transnacionalización, de extraterritorialidad o desterritorialización.

Entonces utilizar la palabra 'exilio' en el caso de nuestras dos escritoras resulta poco convincente. A nivel personal, sus desplazamientos parecen más 'normales' y menos traumatizantes, decididos además por motivos que no tienen nada que ver con una obligación de tipo económico. Viajan muy jóvenes a París para completar y finalizar su educación: Grecia Cáceres para hacer un doctorado en la universidad de Paris 8, mientras que Nataly Villena estudiará ciencias de la comunicación y hará un doctorado en literatura comparada en La Sorbonne Nouvelle. Pero los azares de la vida hicieron que se quedaran. Ambas se instalaron en Francia, donde residen desde hace más de veinte años para Grecia Cáceres, un poco menos para Nataly Villena, y donde han fundado una familia francoperuana. Estos datos biográficos no son anodinos, el conocer el lugar y la situación de enunciación de sus obras, permite aprehender mejor sus ficciones y este «Escribir del aquí desde allá o viceversa» (Cáceres, 2011).

El corpus que hemos escogido en el caso de Nataly Villena se compone de los 8 relatos de su libro de cuentos titulado *Nosotros que vamos ligeros* (2018). Haremos también alusiones a *Como si no bastase ya ser* (2017), donde como antologadora Nataly Villena reúne 15 relatos escritos por quince voces femeninas, autoras jóvenes pero ya reconocidas y confirmadas en el Perú.

La otra obra es *Mar afuera* (2018) quinta novela de Grecia Cáceres, es la primera cuyo argumento no se desarrolla en el Perú, si bien el Perú tiene un rol protagonista. *Mar afuera*, con su magnífico y ambiguo título cuenta como Miranda 'la niña linda' de buena familia limeña, se encuentra atrapada en un escándalo cuando desaparece su joven esposo; perseguida por la prensa amarilla, Miranda huye con sus dos mellizos recién nacidos y se instala en París sola, pero libre, protegida por el anonimato de la ciudad luz.

> Después de todo migrar es algo así como nostalgiar desde un presente que es o debería ser pleno, las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada y el ahora que tanto corre como se ahonda, verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias

> del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia y con ternura (Cornejo Polar, 1995: 48).

La cita de Antonio Cornejo Polar es una extraordinaria síntesis de la situación de esquizofrenia, este ser y estar del sujeto migrante.

Entonces, ¿cómo interpretan ambas escritoras en sus ficciones esta temática del viaje que estructura sus obras? Si nos fijamos en la obra de Nataly Villena mencionemos que ya en el prólogo de *Como si no basta ya ser*, como antologadora había señalado la presencia repetida del tema del viaje en los cuentos seleccionados, entre los cuales el viaje a Europa. En el de Gabriela Wiener (Lima, 1975) titulado *Trans*, París para los personajes transexuales se reduce al espacio mortífero y venal de la prostitución en El Bois de Boulogne: «Esto es América latina, pienso, nuestro continente a pequeña escala» (Wiener, 2017: 81). En la misma antología, en el cuento de Rossana Díaz Costa (Lima, 1970) titulado *Con Bryce en La Coruña*, es de repente la emoción que entra a raudales para la joven peruana que estudia en la Coruña, después del encuentro bajo la lluvia cantábrica con el gran experto en materia de exilio Alfredo Bryce Echenique.

En *Nosotros que vamos ligeros*, el tema del viaje es explícito. En los ocho cuentos seguimos las andanzas de personajes migrantes, latinoamericanos, muchos peruanos, siendo los motivos del viaje de todo tipo, desde la migración económica, hasta el viaje de turismo, el viaje de estudios, sin olvidar alusiones a los migrantes ilegales, sugeridos en *Umbral* quizás, con los burros, de la droga. También encontramos a los aspirantes migrantes, que postergan el viaje o se hacen ilusiones sobre lo fácil que es llegar a París, alojarse vivir y trabajar en París (*Umbral*). Los protagonistas son peruanos, pero también colombianos, como la joven que se busca la vida en *Bis*. La turista perdida por su tour en París es mexicana en *Primera vez*. El amor parece ser la prueba de fuego del migrante: como comprenderse como adaptarse/adoptarse. Lo vemos en *Un viaje a Great Glen*: la joven peruana pide a su enamorado Gavin el escocés que le mostrara su tierra, el viaje pondrá de relieve más bien una especie de incompatibilidad cultural entre la limeña y el escocés. Si Nataly Villena ofrece todo un mosaico de personajes 'dislocados', en *Mar afuera* es a través del mundo interior de Miranda, que percibimos lo que significa el exilio en París. Miranda, la joven limeña de buena familia, siente también empatía por otros migrantes: los obreros que trabajan en el edificio al lado del suyo, tan extranjeros como ella, siendo París una encrucijada, un destino, una etapa, definitiva para muchos.

Nuevos parámetros: una cuestión de espacio

Viajar es primero dejar un espacio conocido para de repente encontrarse en un espacio soñado, deseado pero que muchas veces se revela inhospitalario. En estos relatos se dibuja una topografía de París, la de un París estereotipado y la de otro más íntimo. La sensación física de estar en otro sitio, muy lejos de su casa, genera otros vocablos, obliga a revisar ciertas palabras, como si de repente se elaborara una nueva geometría mental, con sus líneas, sus límites, su umbral: será el título explícito de uno de los cuentos de Nataly Villena Vega donde una joven ya instalada en Paris pasa las fiestas de Navidad en Cuzco con su familia. Entre París y Cuzco existe un umbral, una línea divisoria invisible. Viajar al otro hemisferio, es cambiar de centro

de gravedad, es conocer otras leyes de la física; es experimentar como una escisión, transformarse en «un ser bifurcado, dual, dividido» (Villena Vega, 2018: 21). Es entrar en un mundo al revés, es el gran *Pachacuti*, todo está *sens dessus dessous*.

Incluso las palabras cambian de sentido. Como el verbo quedar: quedar pero ¿dónde?: «'Se quedaron en Madrid' es un decir, porque al partir les dejé en un limbo en el que se mantienen durante semanas o meses aquellos a quienes se les ha vencido la visa, un equilibrismo psicológico y espacial lleno de angustia» (18) explica la protagonista del primer cuento de *Nosotros que vamos ligeros.* Recordemos cómo Bryce Echenique en *Permiso para vivir* homologó el estatuto de «quedado» como una nueva categoría de emigrados o exiliados.[2] Además, los espacios mentales se superponen: para Miranda en la novela de Grecia Cáceres, dos paisajes se superponen de manera muy poética –la autora es también una destacada poeta. La joven Miranda se pasa el tiempo descubriendo el placer de caminar por París, cosa imposible en Lima. En su mente se yuxtaponía otro paisaje: el de Lima, una ciudad horrible; pero lo que extrañaba era el mar tan amado –el título de la novela es como una invitación a recordar este mar bellamente descrito– mar ausente que el Sena tan cargado de historia, por el cual Miranda siente una atracción muy fuerte, no compensa totalmente.

París o la libertad

Más allá del estereotipo de la ciudad luz para los que se quedaron allá, o de París capital inhospitalaria, la ciudad para los personajes femeninos de las ficciones citadas, como Miranda en *Mar afuera* o las de los relatos de Nataly Villena Vega, es ante todo símbolo de la libertad. Miranda, de repente se encuentra en una capital extranjera, con sus gemelos huyendo de la prensa amarilla, pero París es la soledad deseada, la libertad el anonimato, es también encontrarse en un «estado de felicidad prelinguístico» (Cáceres, 2018: 80). Es la posibilidad de una nueva vida: el personaje de *Umbral*, en Cusco, sólo aspira a volver a París cuanto antes, después de pasar las vacaciones en familia. Al aterrizar piensa: «Vuelve la sensación electrizante de tener frente a mi todas las puertas posibles. El alivio de ver ese lugar donde me es dado jugar a imaginar el futuro» ((Villena Vega, 2018: 53). En *La etapa del nido*, la narradora después de conocer las consabidas dificultades de todo extranjero en París encuentra un trabajo, «echa el ancla» (2018: 113), funda una familia. Estamos lejos de la visión distópica que encontramos en las obras consagradas desde *Pobre gente de París* (1958) de Sebastián Salazar Bondy, pasando por las Julio Ramón Ribeyro, Bryce Echenique etc. Miranda aprecia el sistema social, las ayudas, la guardería, el poder vivir sin empleada; lo que su madre y sus amigas desde Lima no pueden comprender.

El Perú desde Francia

Desde París es donde mejor se ve el Perú, se ve Lima. La distancia permite cuestionar su país. Porque viajar no significa olvidar; en realidad es cargar con su pasado, lo que sugiere irónicamente el título del libro de cuentos *Nosostros que vamos ligeros*. Creo que la visión que las dos

[2] «Sí, vete a París. Pero no a radicarte sino a radicalizarte. Y héme aquí, quedado, ni tan radical ni tan radicado, sino a radicalizarme», Alfred Bryce Echenique, *Permiso para vivir,* Barcelona, Editorial Anagrama, 1993

autoras transmiten de París mediante sus personajes exiliados en la capital francesa, está supeditada a su situación de enunciación. Sabemos que las dos escritoras están instaladas en París desde hace mucho tiempo, pero viajan de manera regular al Perú. Totalmente bilingües, su gran conocimiento de la sociedad francesa les permite mirar de otra manera el país de donde vienen. Cuando Miranda habla de Lima cotejándola con París, es la autora, dotada de una sensibilidad muy parisina, la que ironiza sobre su país de origen y Lima, deplorando la ignorancia, la incultura, la americanización –¿Por qué te vas a París y no a Miami? le preguntan.

> Una ciudad no puede ser solo un conglomerado de gente, tiene que haber un dibujo detrás. Como París que ella sentía dibujarse luminosamente bajo sus plantas al recorrerla [...]. Lima era un garabato, un recorrido aleatorio siempre que terminaba muchas veces sobre la nada, en suspenso sobre el Océano Pacífico [...] (Cáceres, 2018: 38)

Son unas reflexiones muy francesas. Miranda está atenta a una serie de detalles, se interesa por la historia, la de la casa vecina donde una mañana del 1942 una familia judía tuvo que abandonarlo todo para hacer un viaje del cual no volvió. La distancia le permite repensar su patria, ensanchar su horizonte, pensar en el viaje a Puno que había hecho antes con su amiga Ursula, y soñar con el desierto de la costa, en huacas y momias, como si París le hiciera recuperar la memoria, tanto personal como histórica. No se puede viajar ligeros: creyendo escapar del Perú, la violencia, alcanza a la joven peruana de *La etapa del nido* en pleno trabajo en su editorial parisina del distrito 6, cuando tiene que encontrar a Sybila Arredondo, esposa de Arguedas, pero también persona involucrada en Sendero Luminoso. El Perú, a pesar de la distancia, sigue presente en el recuerdo, como un país difícil, violento, discriminatorio, de mafias y corrupción: «Y de alguna manera aceptar que aunque estuviera en ese lugar por mucho tiempo, de ningún modo renunciaba a mi país ni a mi pasado» (Villena Vega, 2018: 121). Termina así el cuento *La etapa del nido*.

Una habitación propia

En *La etapa del nido* como en *Mar afuera* las protagonistas son intelectuales: Miranda solo quiere leer y escribir. El personaje de *La etapa del nido* trabaja en una editorial. Si la literatura, la cultura es una preocupación mayor para ellas, no lo ficcionalizan como los homólogos masculinos de su generación: pienso en ejemplos recientes como en *Ríos de Ceniza* (2015) de Felix Terrones y en *La procesión infinita* (2017) de Diego Trelles Paz: los protagonistas de las novelas, el primero en Tours, el otro en París, son jóvenes peruanos, aprendices de escritores: llevan una vida a salto de mata, vida de bohemia. Aquí nada de esto, nada de 'buhardilla' –*chambre de bonne* sí pero para besarse en sus corredores (Villena Vega, 2018: 60)– ni de borracheras; ambas rompen con ciertos estereotipos del joven escritor varado en París, pequeño Rastignac a la conquista del distrito seis, el de los editores. No encontramos un yo prepotente, a contracorriente de lo que se suele decir de las escrituras femeninas definidas las más veces como autocentradas. Pero comparten el deseo de escribir, leer, es decir el deseo de tener 'una habitación propia'. Lo resume así Miranda; para quien el matrimonio breve fue como una privación de libertad,

de despacio: «Cuando se casó, lo que más le chocó fue el o no terner ese espacio nocturno del cual disponer libremente, para leer, escribir, estudiar o mirar el techo» (Cáceres, 2018: 130).

Poética de la fragmentación

> Así es cuando pienso en el Perú que no conozco, pero que invento, que añoro cuando estoy en él. La única manera que tengo de expresar esto es la escritura. No hay un espacio mejor para decir el amor a una tierra y a una herencia (Cáceres, 2018: 226).

¿En qué la escritura de las dos narradoras refleja ese conflicto interno, un ser/estar escindido, unos yoes fragmentados? Nataly Villena opta por el relato, la forma corta, que ofrece así un amplio abanico de experiencias migratorias, pero si nos fijamos en la composición de *Nosotros que vamos ligeros*, vemos que poner como final el relato *La etapa del nido* no es una casualidad. Sabemos la importancia tanto del incipit, como del explicit; resolución, remate, este cuento ofrece un horizonte positivo, un proyecto en camino, allá en Paris. *Mar afuera* consta de cinco partes. Cada parte tiene un título programático, o redundante: *There is a world elsewhere*; *Una verdad oscura, dolorosa e impronunciable*; *El reino de la sombra espesa*; *Un cuerpo, los cuerpos*; *En la línea mortal del equilibrio*. Cada parte se compone de pequeñas secuencias con un subtítulo, que funcionan como instantáneos o recuerdos. El escritor peruano Mario Wong, que reside en París desde 1989, define las escrituras del exilio como «poéticas de fragmentación» (Wong, 2011). Una fragmentación que no significa ruptura o dispersión sino reconstrucción.

El largo camino hacia la identidad: un nacer y renacer

Salir del Perú, «Escapar de allí» (Villena Vega, 2018: 117) dice la joven de *La etapa del nido*. Huir de un mundo provinciano de un camino trazado «universidad- título- matrimonio de blanco-trabajo-hijos» (Cáceres, 2018: 36) es lo que desea Miranda en *Mar afuera*.

Los imaginarios de Grecia Cáceres y de Nataly Villena Vega parecen dialogar: en su universo si bien existen personajes derrotados, y fracasados, el registro que exploran es ante todo el de las emociones, y el ser mujer añade otra dimensión a la condición de migrante, una dimensión biológica: la posibilidad de echar ancla, de educar, criar niños, dar a luz fuera de su país natal. Miranda en *Mar afuera* vive en su cuerpo el estar en París como un renacer después de vivir experiencias más extremas de la feminidad: violación, embarazo, alumbramiento. Miranda da a luz y al mismo tiempo renace: de donde quizás la presencia repetida del agua: agua de la placenta cuando sus gemelos se mueven como dos pececitos, agua pura del lago Titicaca que ella recuerda cuando está en París, aguas frías de noviembre del río Sena, pero cargadas de historia, y aquel mar de Lima entrañable.

En cuanto a las autoras, parece que conscientemente el exilio parisino ha significado y sigue significando una nueva etapa; a partir de una situación descentrada, desterritorializada, inestable según la terminología posmoderna, van elaborando una nueva identidad a lo largo de los años. Lo que confiesa Nataly Villena Vega: si sus cuentos fueron elaborados durante más de diez años, es que hacía falta la madurez de los años pasados fuera del Perú. En cuanto a Grecia

Cáceres, *Mar afuera* es la primera novela que sitúa en París. Anuncia otra etapa en su vida de escritora entre dos mundos y a contra pelo de lo que afirmaba hace diez años: «Entender desde la literatura lo que es el Perú me sana de la distancia y por ello insisto y me doy de cabezazos. Y por ello no escribo ni sobre Francia ni en idioma francés. No tendría ningún sentido para mí» (Cáceres, 2011).

Conclusión

Son «relatos de emancipación y retorno emocional» (2017: 12), comenta Nataly Villena Vega en el Prólogo de *Como si no bastase ser*. Tal juicio caracteriza acertadamente estos escritos diaspóricos. Pero a través de sus personajes femeninos «desplazados» apunta una constatación: solo pueden realizarse fuera del Perú. Si no innovan en cuanto al registro de la literatura de género, sus relatos no dejan de cuestionar una situación difícil, mundial, muy actual: la de elegir un lugar donde vivir, con angustia y esperanza a la vez.

Ubi bene, ibi patria. Entonces, ¿París?

Bibliografía

BRYCE ECHENIQUE, A., 1993. *Permiso para vivir,* Barcelona, Editorial Anagrama.

BLAS HERVIAS, I., 2011. "La tentación del olvido", Ecritures croisées Paris-Lima. Journée d'études Universitéde Paris Nanterre (organizadora Françoise Aubès, 26 de noviembre de 2011).

CÁCERES, G., 2011. "Escribir del aquí desde allá o vice versa", Ecritures croisées Paris-Lima. Journée d'études. Université de Paris Nanterre (organizadora Françoise Aubès. 26 noviembre 2011).

---, 2018. *Mar afuera*, Lima, Universidad César Vallejo.

CORNEJO POLAR, A., 1995. "Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas", *Revista de Crítica latinoamericana*, Año XXI, n°42, 2ndo semestre 1995, Lima-Berkeley.

DÍAZ COSTA, R., 2017. "Con Alfredo en La Coruña", en Villena Vega, N., *Como si no bastase ya ser*, Lima, Peisa.

SILVA MERINO, J. M., 2018. "Escribir es lo que más amo en la vida, todo el resto es accesorio", Entrevista a Nataly Villena Vega, Librosami, Perú, 9 de octubre de 2018.

TERRONES, F., 2015. "Desde Perú para Francia: la literatura peruana y los escritores peruanos" Tours, julio 2015, http://www.vallejoandcompany.com

VILLENA VEGA, N., 2017. *Como si no bastase ya ser,* Lima, Peisa.

---, 2018. *Nosotros que vamos ligeros*, Lima, Animal de invierno.

WONG, M., 2011. "La escritura (literaria), las desterritorializaciones y las líneas de fuga en tiempos de desatres y/o a la hora del crimen", Journée d'études: Ecritures croisées Paris-Lima. Université de Paris Nanterre (organizadora Françoise Aubès, 26 de noviembre de 2011).

ALLEGRA FERRANTE
Università degli Studi di Milano

Cruces lingüísticos e identitarios: el paradigma nómada en la gelosia delle lingue de Adrián Bravi

Hacer un recorrido de lectura al interior de los territorios mapeados en el texto *La gelosia delle lingue*, de Adrián Bravi (1963), equivale a emprender un precioso movimiento hermenéutico entre las múltiples manifestaciones de lo posmoderno, donde la identidad de cada individuo se configura como resultado de una identificación en una serie de espejos que permiten adquirir un conocimiento de sí por medio del Otro. Las figuras con las que nos topamos están constituidas por mosaicos, astillas, recomposiciones, conexiones y desconexiones perfectamente organizadas; su finalidad es elaborar una subjetividad alternativa, imposible de describir como inmutable porque está permanentemente expuesta al proceso del devenir incluso cuando en apariencia está localizada y situada en un contexto espacio-temporal preciso. Parece delinearse un nuevo tipo de sujeto capaz de dialogar con la complejidad de una época contemporánea sincrética en la que triunfa lo múltiple, ese conjunto de alteraciones que minan la identidad fija, afincada y monolítica: lo que emerge es un individuo ontológicamente capaz de acoger dentro de sí los lugares que lo habitan; un ser transitante cuya trayectoria se sitúa y se forja en una oscilación entre lenguas, mundos, sistemas de pensamiento y estructuras socio-simbólicas, haciendo así manifiesta la condición intersticial que actúa como sede de reconfiguración identitaria.

Bravi se construye entre dos lugares y dos tiempos: nacido en San Fernando (Argentina) y trasladado a Recanati (Italia) a finales de los años ochenta para continuar con sus estudios, en 2017 publica *La gelosia delle lingue*[1], texto redactado en lengua italiana y en el que indaga, en el contexto de una frontera móvil cuyos espacios estriados y lizos se confunden, qué significa para un escritor transnacional moverse de la propia lengua materna (español) a una lengua de adopción (italiano), qué implica este desplazamiento en la propia reconfiguración identitaria. La experiencia vivida y transmitida por Bravi, quien ensaya sobre sí lo que significa vivir

[1] La producción literaria de Bravi se articula entre novelas, cuentos y ensayos: junto a *Variazioni straniere*, el texto en análisis forma parte de su ensayística; hasta la fecha, a su narrativa se adscriben ocho novelas (*Río Sauce, Restituiscimi il cappotto, La pelusa, Sud 1982, Il riporto, L'albero e la vacca, L'inondazione, L'idioma di Casilda Moreira*), más *Il levitatore* (2020), publicado recientemente.

entre dos geografías, entre dos culturas y más, al límite entre múltiples idiomas, «avanzando y retrocediendo sobre las grietas, […] para observar que yo –una persona, primera persona del singular– estaba entre todas y las dos partes» (Hoffman, 2018: 132), es común en un sujeto plurilingüe, para el cual Rosi Braidotti, en 1994, acuña la experesión de 'sujeto nómada', concepto útil para explicar cómo el formarse progresivo de la identidad en una permanencia de adaptaciones provisorias sea un proceso ante el cual el migrante (en este caso, un migrante voluntario) no pueda sustraerse.

Una escritura verbal desterritorializada que disuelve la idea de un centro y de una identidad auténtica; una modalidad semiótica y simbólica que narra la genealogía que encarna, volviendo a visitar algunas situaciones en el espacio interactivo del texto; una práxis de ser en el mundo en continua agitación, en un terreno imaginario (y literario) que es el lugar privilegiado para la creación de formas de representación aptas para lo que se experimenta en el desplazamiento: la prosa de Bravi configura y al mismo tiempo supone una individualidad multicultural, múltiple, estratificada, coherente y móvil que recupera memoria histórica con relación a las propias adhesiones; inaugura un vínculo de reelaboración constante de los propios orígenes; es fiel a las muchas vidas vividas y a los senderos entrelazados de varias vidas virtuales. Una entidad posmoderna, fluctuante, suspendida, provisional, que conciba la existencia de fronteras fluidas como práctica de los intervalos, de las interfaces, de los intersticios (Kristeva, 1990: 23), un individuo en tránsito entre las lenguas que después de haber sido emigrante, ha decidido convertirse en nómada.

El texto, sustrato de la identidad, constituye el soporte de fijación de la vida humana de este sujeto, soporte a través del cual aquella se vuelve inteligible: el espacio literario funge como un grandioso laboratorio donde el autor migrante tiene la posibilidad de contribuir primariamente a resignificar los sucesos fundamentales de la vida que le ha sido asignada, en contacto con las grandes obras de la cultura a la cual pertenece.

El individuo así descrito aprende a habitarse como tensión (Ricoeur, 2005: 33) abierto a las infinitas posibilidades de convertirse en sí mismo, experimentando, adquiriendo y perdiendo al mismo tiempo sin caer en la tentación de una posesión ilusoria definitiva y estática de sí.

Escribir a partir de una condición ontológica de este género, elaborando estrategias de supervivencia en un espacio ajeno y refrendando ese hermético *umbral* identitario y lingüístico, fatigosamente inteligible en el que vive un sujeto así pensado, significa querer liberar las palabras de su naturaleza sedentaria, desestabilizar significados comúnmente aceptados, deconstruir formas. Para comprender e interpretar la configuración de tal proyecto, puede ser útil hacerlo mediante la categoría del nomadismo, clave de la hermenéutica elaborada a la luz de consideraciones de filósofos postestructuralistas que advierten sobre la urgencia de codificar figuraciones alternativas[2]: en una acepción inusitada, es posible interpretar el nomadismo como una forma intelectual que «no comporta el estar meramente sin morada, sino que remite a la capacidad de recrear la propia morada en cualquier lugar»; y sus actores sociales son sujetos que, desconectándose de su suelo, deciden conectarse al mundo, abandonar las estructuras socio-simbólicas del pasado, desplazarse en el espacio sin encontrar nunca una verdadera morada y sin intenciones de atar la propia identidad a un lugar antropológico preciso. Un nomadismo que, en definitiva, tiene que ver con el cruce de fronteras, entendido como condición existen-

[2] Por citar solo algunos: Rosi Braidotti, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Paul Ricoeur.

cial de proximidad empática con otros cuerpos, lugares, memorias, como vertiginosa progresión hacia la deconstrucción de la identidad (Braidotti, 2002: 26) y, por lo tanto, fundador de una nueva tipología de mirada, capaz de definir siempre nuevas formas de identidad maleables y descentralizadas del sujeto. A través del prisma nómada que se construye sobre una intensa interconexión entre espacios porosos y tiempos realizables, es posible leer y trazar el recorrido antropológico de un sujeto que se sumerge en la carne del mundo y que se pierde rizomáticamente en el espacio, sustrayéndose a cada práctica de identificación.

La metamorfosis y la transformación son la cifra del sujeto nómada. El arte de transformar, traducir, transcodificar es un arte nómada del que se tiene rastro en la tejedura, práctica nómada por excelencia: el tejido representa el punto de contacto con el exterior, la construcción de una continuidad con el ambiente que lo circunda.

Es solo en comparación con el lenguaje, medio y lugar de constitución del sujeto, capital simbólico a través del cual se estructura la cultura, que la categoría de nomadismo se declina como instrumento interpretativo preferencial y poderoso: no solo porque gracias a él es posible comunicarse con todo aquello que está por fuera del sujeto, sino también porque el lenguaje es el responsable principal del modo de categorizar el universo en el cual ese sujeto vive en un constante proceso de negociación entre estratos, sedimentaciones, registros del discurso, esquemas de enunciación. No sería pues exagerado afirmar que el mundo es comprendido de forma diversa por quienes pertenecen a comunidades lingüísticas distintas: la lengua que hablamos predispone a pensar y actuar en ciertas direcciones más que en otras, hecho que cobra vital importancia cuando un hablante pertenece simultáneamente a varias comunidades lingüísticas. En tanto políglota, el sujeto que Bravi describe sin duda forma parte de esta categoría.

Para reflexionar sobre esta cuestión, Julio Ramos (1996: 56) se sirve de una afirmación de T. W. Adorno, quien sostiene que en la migración la única casa habitable es la lengua, entendida como modalidad expresiva. Frente al desplazamiento (personal, cultural, jurídico) que implican el viaje y el traspaso del límite territorial, para Adorno el sistema lingüístico constituye un modo eficaz de establecer un dominio, un lugar propio más allá de la frontera.

En ese sentido, el hogar edificado por la práctica lingüística permite fundar un lugar compensatorio, un signo trasplantado «que constituye al sujeto en un espacio descentrado entre dos mundos, en un complejo juego de presencias y ausencias, en el ir y venir de sus misivas, de sus recuerdos, de sus ficciones de origen» (Rosano, 2018: 106).

Los celos de las lenguas que oscilan

La ocasión que suscita en Bravi el deseo de sondear a profundidad este tema, está ilustrada en un capítulo del texto que confiere el título a la obra: es el 2010 y el escritor *recanatese* recibe una invitación del Instituto Italiano de Cultura de Córdoba (Argentina) para participar en una serie de encuentros en los que habría debido intervenir hablando en italiano a un público de lengua española. Al término de una de las conferencias, dialogando con uno de sus auditores, emerge una reflexión inesperada: la lengua que un migrante aprende, seguida de un desarraigo, mata gradualmente todo en torno a sí dado que pretende prevalecer sobre las otras lenguas; una lengua celosa, poderosa, solicitante de metamorfosis.

A partir de esta consideración, Bravi elabora un insólito recorrido personal y artístico bajo el principio del encuentro y del cruce productivo entre lenguas y culturas diversas, cartografiando en un atlas lingüístico y experiencial los idiomas vividos, que vive y que vivirá. Es, en estas circunstancias, escritor *exofónico*[3], capaz de expresarse por fuera de la lengua materna, poniendo en discusión, a través de una particularísima escritura literaria, las nociones de identidad y espacio lingüístico. En perenne movimiento entre culturas y palabras-otras que se intercambian y se confunden, Bravi prepara en el texto subjetividades nómadas, no unitarias, que hacen indefinidas las fronteras, entre lo local y lo global, mezclando e hibridando los rasgos de las lenguas-mundo que encuentran.

Como sostiene el escritor[4], la literatura coloca al individuo perteneciente a la transcontemporaneidad (la actualidad en transición) frente al dilema del «stare tra le lingue»[5] (Bravi, 2017: 103): una transmigración entre un código y otro, entre una significación y otra, entre un continente y otro, una vigorosa oscilación —a ratos conflictiva— entre imaginarios diversificados, una afluencia de contaminaciones entre lenguas y lenguajes que «si spostano da un capo all'altro, emigrano, esiliano, si autotraducono, definiscono nuove forme di pensare e di vedere»[6] (103). Un movimiento que, por consiguiente, conlleva a un modo peculiar de pensar al sujeto en su dimensión lingüística, un sujeto que oscila entre una (lengua) «senza infanzia»[7] (23) y una «senza vecchiaia»[8] (23); una entidad en tránsito que siente no tener una lengua propia, «senza tormenti, senza insicurezze»[9] (24), un extranjero obligado a «rovistare tra le parole»[10] (24) y que, ante la eventualidad de no encontrar alguna, está obligado a «cercare nel bailamme delle perifrasi»[11] (24) en un trayecto continuamente recreado, privado de direccionalidad y cuyo vector de desplazamiento muta con el cambiar del mundo (Mamiani, 1980: 87).

Bravi, en la transición de las lenguas que superan los confines y fronteras, describe la condición de un viandante y vagante, caminante y errante, que se expresa a través de la lengua de adquisición sobre el fondo de otra, oculta, que sugiere en voz baja palabras y tonos que pertenecen a un tiempo pasado: él es huésped y anfitrión al mismo tiempo puesto que vive en un estado de continua migración en el que el cambio de lengua es interferencia, en el sentido acuñado por Uriel Weinreich (1974: 80), es conjugar extrañezas que se entrelazan, se anudan y se desatan entre la memoria y los sueños, entre el pasado y el futuro, en la dirección de un presente cambiante.

En el vivir dentro de una lengua, más que en un espacio geográfico, se configura la relación ambigua y dolorosa que el sujeto errante entreteje con los idiomas a su disposición: por un lado, él está sujetado en los recuerdos, en las palabras, en las metáforas, en los modos de hablar

[3] El término *exofonía*, presentado en un ensayo japonés en el 2003 (TAWADA, Y., 2003. *Ekusophonii: bogo no soto e deru tabi*, Tokyo, Iwanami Shoten), es originalmente utilizado para describir la literatura africana escrita en lenguas europeas y evita las etiquetas reduccionistas como 'literatura migrante', 'de la migración' o 'post-colonial' para definir la escritura de autores o autoras que no escriben en su lengua materna.

[4] A fin de no importunar al lector con la misma puntualización, se aclara, mediante esta nota al pie, que todas las traducciones del italiano son de la autora (salvo en casos en los que se especifique lo contrario).

[5] «estar entre las lenguas».

[6] «se desplazan de un lado a otro, emigran, se exilian, se autotraducen, definen nuevas formas de pensar y de ver».

[7] «sin infancia».

[8] «sin vejez».

[9] «sin tormentos, sin inseguridades».

[10] «hurgar entre las palabras».

[11] «buscar en el alboroto de las perífrasis».

la lengua materna; por el otro, desea liberarse de un legado lingüístico a fin de dar voz a las reminiscencias con una lengua diferente.

Esperas y partidas, entre una lengua pura y una espuria, entre una lengua oculta y otra bajo la luz del sol, construyendo otra nueva lengua, la de Bravi no es otra cosa que un mestizaje lingüístico de construcción entre lo antiguo y lo moderno, la madre y el padre, la vocal y la consonante, el acento y el paréntesis. Una lengua portadora de una doble pertenencia, un idioma híbrido y nómada producto de una oscilación perpetua de un espacio intermedio e intermitente que estratifica significados y polisemias.

La maternidad de la lengua y el «fanciullino»[12] hablante

Cambiar de lengua corresponde a perder la propia naturalidad, a traicionarla o a traducirla: el extranjero es esencialmente un traductor (Kristeva, 2013: 27) que utiliza la propia lengua madre como instrumento de libre traducción, que transporta hacia otro lugar, adaptando la propia índole, modificando por grados la propia sensibilidad, como sugiere Derek Walcott (2013: 150), comentando las autotraducciones poéticas de Brodskij al inglés.

Es en tal sentido que Bravi configura la maternidad de una lengua: es la lengua *mater* la que confiere al individuo una (primera) hermenéutica del mundo. La matriz lingüística no solo enseña a hablar, también brinda notablemente una perspectiva, una estructura espacio-temporal y una consistencia ontológica: es un modo de ser, vivir y pensar, sistema creador e interpretativo que regula «il rapporto con il mondo del figlio»[13] (Bravi, 2017: 29).

La lengua «monca»[14] (11), como la define el autor, en tanto carente de porvenir, se estructura sobre los signos de una lengua «originaria e pre-materna»[15] (174) en la que permanece aferrado el tartamudeo infantil, una ecolalia que parece necesario olvidar porque es como si la adquisición del lenguaje fuese posible solo a través de un acto de olvido o de amnesia. Es en el «abisso che separa il balbettio e la prima parola pronunciata»[16] (174) que se realiza el primer paso desde «uno stadio prelinguistico all'acquisizione della nostra materna lingua»[17] (175): el infante cumple su primer salto en la lengua, renunciando a aquello que ha comenzado a articular después del nacimiento y olvidando permanentemente aquella forma expresiva «originaria che conteneva in potenza tutte le lingue del mondo»[18] (174). Imaginando un verdadero y propio *big bang* lingüístico, Bravi se pregunta si en un sujeto adulto permanecen fragmentos indistintos de «quella maternità babelica e balbettata»[19] (176): oscilación primigenia que estructura y anticipa al individuo exiliado, en tránsito constante desde las lenguas, lo que caracterizará su existencia, construida sobre pasajes iniciáticos.

Producto de una evolución, la lengua materna es para el sujeto errante un refugio, no dura-

[12] Empleando la metáfora del 'fanciullo' pascoliano, Bravi cambia el término adaptándolo a su propia reflexión.

[13] «la relación con el mundo del hijo».

[14] «manca».

[15] «originaria e pre-materna».

[16] «abismo que separa el tartamudeo y la primera palabra pronunciada».

[17] «un estadio prelingüístico a la adquisición de nuestra materna lengua».

[18] «originaria que contenía en potencia todas las lenguas del mundo».

[19] «aquella maternidad babélica y tartamudeada».

dero por cierto, sino inicialmente «ampio e abitabile»[20] (161): esta cartografía existencial que es el sistema lingüístico, es íntimo lugar de pertenencia, genealogía identitaria, vientre vital que contiene y repara los recuerdos, pero todo se abre de golpe a las contaminaciones, profanándose y metamorfoseándose.

«Più ci rifletto più ho la sensazione che la prima lingua non muoia mai: essa permane silenziosa, ma viva, in fondo all'anima»[21], anota Silvia Baron Supervielle en *L'alfabeto di fuoco* (59) que recomienda Bravi: mientras el sujeto se desenvuelve y cambia su código lingüístico, perdura en él «un fanciullino pascoliano che confonde con la sua voce»[22] (28) y que «continua a guardare le cose attraverso quella maternità nascosta»[23] (28) en los pliegues más remotos de sí. Es una voz silenciosa, timbre velado que persiste en confiar un aspecto olvidado, eco de memorias y sentimientos, sonido de una intimidad perdida.

Existen múltiples y heterogéneos motivos por los cuales un inidividuo escoge abandonar la propia lengua madre a fin de adquirir una adoptiva o de entretejer una relación ambigua y agrietada con ella: percibir el idioma primario como una lengua de muerte es un detonador vigoroso. La lengua madre se vuelve de repente «ostile, delatoria, adombrata da una perdita irrecuperabile»[24] (149): para muchos exiliados que venían de Auschwitz, por ejemplo, el alemán era un sistema lingüístico para olvidar, presagio de heridas todavía no cicatrizadas, como ocurre con Hans Schwarz, el personaje de Fred Uhlman en *L'amico ritrovato*, puntualiza Bravi. Y a Hanna Arendt, por otro lado, le sucede lo contrario: se niega a renunciar a su lengua de origen, la cual le otorga un filiación con el lugar natal que es «il suolo che regge la lontananza, ciò che rimane di essenziale»[25] (142): la única instancia que le queda de la Alemania pre-hitleriana.

Para Paul Celan es todavía algo más diferente: es lengua vecina y extranjera al mismo tiempo, lengua hecha añicos, lengua de salvación y exterminio «che si alza sopra l'orizzonte della sua quotidianità vissuta in francese»[26] (143), lengua hospedante. El alemán, idioma elegido como sistema de escritura privilegiado, fue la lengua de su madre, muerta en la deportación nazi junto a su marido, y al mismo tiempo la lengua de los alguaciles que la deportaron.

La propia lengua torna cíclicamente en las diversas formas que la maternidad lingüística puede asumir: a veces el individuo se aleja como mecanismo de defensa, otras se acerca para evitar el olvido. No solo el cuerpo, incluso también la lengua se separa del ombligo filológico materno (Cipolletta, 2017: 376) para descubrir un nuevo renacer. Cambiando de sistema, el individuo tiene la experiencia de una transmigración en la que renuncia a la pérdida del pasado, pues es vuelto a revisar a la luz de una nueva lengua. Está preparado para vivir un mundo "renovado" con el equipaje de la infancia y de sus raíces, eco de la inocencia del infante que se descubre adulto, voz viva y "de otro". Su existencia está fragmentada y rota, menguada en una espiral centrípeta que atrae, reensamblándolos, los *sparsa fragmenta* de idiomas y tradiciones encontrados en los años de errancia, lenguas experimentadas que hablan de varios recuerdos.

[20] «amplio y habitable».

[21] «Mientras más reflexiono más tengo la sensación de que la primera lengua no muere nunca: ella permanece silenciosa, pero viva, en el fondo del alma».

[22] «un niñito pascoliano que confunde con su voz».

[23] «continúa mirando las cosas a través de aquella maternidad oculta».

[24] «hostil, peyorativa, ensombrecida por una pérdida irrecuperable».

[25] «el suelo que sostiene la lejanía, eso que permanece esencial».

[26] «que se levanta sobre el horizonte de su cotidianidad vivida en francés».

Una nueva hermenéutica del mundo

Citando a Édouard Glissant, Bravi adhiere a la «poética de la relación» (Glissant, 2004: 32), contando, a través de algunos episodios que han salpicado a su biografía, un nuevo modo de vivir las lenguas plurales: cada lengua que establece una relación personal con las otras es al mismo tiempo huésped y anfitriona, como un gran hotel donde se hospedan las culturas, las riquezas lingüísticas, las tradiciones, las innovaciones. La lengua materna coincide con un punto de partida desde el cual se ramifican caminos posibles con otros modos, otras culturas, otros sistemas simbólicos. La presencia de las lenguas del mundo en la práctica de la propria (129) remite a la idea de un embotellamiento sepultado de idiomas que operan para que el sujeto errante tenga la posibilidad de expresarse en una lengua pensando en otra o de dar voz al propio pasado en una lengua extranjera. Desenmarañando las lenguas de manera polifónica, mutante (Cipolletta, 2017: 368) y "heteroglosa", a través del concepto funcional de estética de la creolización (Glissant, 2004: 110), se abre paso a la idea de que la lengua profana, contagia y crea mundos, espacios, realidad: esta se convierte en transeúnte, en transición, translingüística en este pensamiento mestizo que provoca contaminaciones, abre las relaciones, presupone el multilingüismo. La heterogeneidad lingüística, fenómeno que refleja la pluralidad que compone la identidad del individuo contemporáneo, es una dimensión inédita que permite a cada uno de nosotros estar aquí y en cualquier lugar, arraigado y abierto, perdido en la montaña y libre en el mar, conforme y errante (112): la lengua de Bravi se hace sincrética, sufre una metamorfosis, se hace heterogenea, restituyendo e interpretando una realidad en la cual los flujos migratorios, las invasiones, las diásporas tienen el poder de subvertir los idiomas, declinarlos y enriquecerlos. Su lenguaje se coloca en el intersticio entre lengua madre y lengua huésped, en una tensión (interlingüística) que se reconoce "en la orilla" y que hace posible una condición de existencia 'en el umbral'.

El secreto de la lengua, afirma Bravi, se encuentra «nel piegarsi alle altre fino tramutarsi e divenire altro da sé»[27] (Bravi, 2017: 91): la dimensión de *ipseidad* de la cual se constituye el dato lingüístico permite a la lengua transformarse en 'otra', ya no la lengua del Otro, en grado de acoger, en una relación no jerarquizada, las voces de unos y de otros.

El sujeto nómada, ontológicamente inquieto, compuesto por diferentes caras de un prisma denso, en equilibrio entre vulnerabilidad y fuerza, tiene una tarea larga y agotadora: volverse consciente a través del reconocimiento en sí de los múltiples rasgos del otro (de los sistemas lingüísticos, signos y símbolos). Se trata de un recorrido de conquista y de reapropiación de sí mismo posteriormente a una diáspora originaria, como la define Ricoeur.

La condición nómada se caracteriza por una imprescindible oscilación entre reconocimiento (familiaridad) y extrañeza, entre sí mismo y el otro. El proceso de identificación del sujeto consiste precisamente en volverse consciente de todo esto, en saber reconocer en las señales del otro la fijación, en múltiples formas, de un mismo esfuerzo de existir o de un deseo de ser, constitutivo de la naturaleza humana. La estructura del objeto citado, relacional e intersubjetiva, abierta originariamente a la alteridad, es el producto de un intercambio continuo y constitutivo con el otro, en las varias formas en que esto se manifiesta. Por lo tanto, el sujeto nómada necesita intrínsecamente del otro para convertirse en sí mismo y Bravi privilegia la dimensión lingüística para demostrarlo.

[27] «en el plegarse hasta transformarse y convertirse en otra por sí misma».

Siguiendo esta lógica, el 'nómada de la lengua', hablante en tránsito, se siente huésped temporal en una lengua que no consigue todavía dominar, incluso sintiéndose acogido, como un invitado agradecido: la lengua, abierta a cualquier forma de acercamiento, no es propiedad de un solo individuo o de un grupo, pertenece a quien la habla, la escribe, sin distinción de proveniencia. Es la primera morada que encuentra el extranjero, una especie de arco que tiene que atravesar, Bravi sostiene: sin puertas ni barreras, más allá se encuentra una historia, una cultura, una identidad que no le quitan nada a la diversidad o a la alteridad de quien atraviesa el arco. Hospedar es para el autor «accogliere l'altro nella sua singolarità»[28] (41). Esta capacidad de acogida fluye a través de las palabras: el extranjero moldea la lengua que lo acoge para dar un nuevo respiro a la erradicación, deconstruyendo las formas tradicionales de consciencia, donando nuevos ritmos tónicos y simbólicos, adquiriendo una nueva tonalidad. El migrante sabe que cualquier lugar en el mundo, cualquier lugar de llegada será siempre provisorio y es tarea suya el construir una nueva dimensión de permanencia en el espacio lingüístico: su condición, ambivalente y *borderline*, es la de ser «sciolto da ogni comunità politica»[29] (97), neutral e inquietante al mismo tiempo, ya que no siendo ni un autóctono ni un extranjero a todos los efectos, reivindica una identidad, una cultura. Este reclamo se lleva a cabo por medio del sistema lingüístico.

La figura cognitiva de la distancia, conformada bajo el modelo ricoeuriano, permite al huésped que habla crearse una lengua extranjera dentro de la propia, tejiendo con esta última una relación muy personal en la que cada extensión se evalúa, se mide, se plasma, porque es allí que «ha scelto di vivere, di respirare, di farne esperienza»[30] (10). La experiencia que Bravi transmite y las reflexiones que derivan de ella se resumen en un solo y preciso término que da el sentido del pasaje a una nueva lengua: la llegada, ya no como meta conclusiva de un itinerario simbólico, sino como principio de una nueva hermenéutica en el mundo.

La lengua, entendida como posibilidad de un nuevo arraigo identitario, puede imponer una diversa percepción temporal y espacial, liberar de un pasado mortífero, donar una mirada que diversifique la memoria, revisitándola con otros ojos: un desliz que permita mirar retrospectivamente en una nueva modalidad. De algún modo, la vida se vuelve a escribir, se reinterpreta a la luz de una nueva experiencia, a través de un proceso gradual: el acto de la reescritura conlleva también el del reesclarecimiento, se escribe y se cubre al mismo tiempo. Se trata de una experiencia de muerte y de renacimiento.

«Dovresti imparare daccapo una lingua, così puoi pensare e sognare senza il ricordo di quelle vecchie parole. Nuova lingua, nuova libertà»[31] (Bravi, 2008: 120), sugiere el padre de un joven soldado que acaba de volver de la guerra de las Malvinas en *Sur 1982*: el aprendizaje del italiano como lengua «otra» es para Bravi funcional en este proceso, ya que es una clave de acceso a la realidad de las cosas.

A través de una metáfora dantesca en la cual aparece un cazador (el hablante) en búsqueda de una pantera escurridiza y evanescente (la lengua "otra"), Bravi ilustra cuál es el sentido de

[28] «acoger al otro en su singularidad».

[29] « absuelto de toda comunidad política».

[30] «ha elegido vivir, respirar, experimentar».

[31] «Deberías aprender otra vez una lengua, así puedes pensar y soñar sin el recuerdo de las viejas palabras. Nuevo idioma, nueva libertad».

la adquisición lingüística: seguir el perfume de la presa, casi inalcanzable, que no se deja encontrar porque está por todas partes, «selva vernacolare»[32] (Bravi, 2017: 70) escondida en cada habla, en cada palabra, «sogno di una lingua edenica che restauri la ferita post-babelica»[33] (72). Cada extranjero tiene que confrontarse con esta «pratica venatoria»[34] (115): la lengua que se escribe y se habla es un mapa que se construye lentamente, que no se acaba de dibujar nunca, un mapa que traza la persecución de esa «bestia in fuga»[35] (72) que es la lengua. Es para Bravi un reto más amplio «che porta come allo stremo la lingua»[36] (114) hasta transformarla desde el interior, iluminándola con la ayuda de las otras.

De este modo, el autor otorga musicalidad migrante a la lengua que aprende, o sea al italiano, y le da una sinfonía «mutante»[37] (114): en este proceso rítmico se compone la orquesta lingüística de los troncamientos, de los tartamudeos, de los respiros, de las pausas y de los silencios. El *habitus* de Bravi viste la escritura, la lengua se hace respiro y se transforma en grafía, donde los trazos cuentan su historia, sus historias.

Escrituras intersticiales

Si vivir significa migrar, cambiar continuamente de espacio, lengua y usos; si la sociedad en su complejo es una interacción entre individuos, ser desarraigados de paso, puentes inestables en la perenne errancia (geográfica, lingüística, mental), entonces el espacio de la escritura se transforma en un lugar privilegiado para deshacer la ilusoria estabilidad de las identidades fijas, para hacer explotar la burbuja de la seguridad ontológica que deriva de la familiaridad con un lugar lingüístico único (Braidotti, 2002: 46), en suma, para individuar una patria putativa, un lugar familiar, en el cual expresarse por medio de una lengua buscada, modelada y adoptada como algo correspondiente a sí mismo.

Eso es la escritura para un sujeto así concebido: transformarse en políglotas en la propia lengua madre, Dice Trinh T. Minh-ha:

> Scrivere è divenire. Non divenire scrittori (o poeta), ma divenire, verbo intransitivo. E non quando la scrittura si modula su argomenti o politiche dati, ma quando traccia per se stessa delle linee di evasione[38] (1989: 12).

Desde esta perspectiva los escritores pueden ser políglotas dentro de una misma lengua: se puede hablar español y escribir este idioma de diferentes y múltiples formas. Para el escritor en situación de diglosia se trata de traducir la parte extraña que reside dentro de sí mismo. Grandes modernistas como Virginia Woolf, Gertrude Stein, James Joyce, ¿qué han hecho sino inventarse un nuevo dialecto inglés?

[32] «selva vernácula».

[33] «sueño de una lengua edénica que restaure la herida post-babélica».

[34] «práctica venatoria».

[35] «bestia en fuga».

[36] «que lleva la lengua al extremo».

[37] «mutante».

[38] «Escribir es convertirse. No convertirse en escritores (o poetas), sino convertirse, verbo intransitivo. Y no cuando la escritura se modula en argumentos políticos o datos, sino cuando traza para sí misma líneas de evasión».

«I bei libri sono scritti in una sorta di lingua straniera»[39] (Bravi, 2017: 63), afirma Proust en su *Contre Sainte-Beuve*, es decir en una lengua única, para nada igual a otra: la lengua extranjera por elección o por necesidad, como sugiere el pensamiento de Julia Kristeva, se transforma en la lengua de la creación literaria.

Elaborar un texto literario practicando una lengua "adulta" transforma el modo de escribir, la percepción del tiempo, del ritmo y de la organización sintáctica de la narración. El cambio de lengua significa un nuevo modo de concebir la escritura y sus ritmos internos, señala un distanciamiento y al mismo tiempo la apropiación de una lengua balbuceante y contraída, una lengua temporalmente «senza stile»[40] (63). Cambiar de lengua, por lo tanto, no es solo un nuevo modo de participar en la escritura, sino también una elección estilística con respecto a la literatura, sugiere Bravi. El débil dominio de un segundo idioma abre la escritura a la búsqueda de nuevas imágenes, nuevas modalidades para encuadrar ideas e historias para narrar, creando circunloquios, metáforas, neologismos en un híbrido narrativo que remodela la lengua, abriéndola a contaminaciones sugeridas por las voces de los mismos inmigrantes.

Estar en otro idioma significa «scrivere ai margini, senza riuscire a entrare nei sotterranei o nell'entroterra»[41] (163), procediendo gradualmente, perdiendo trozos y encontrando otros nuevos: el autor desorbitado es poseedor de una prospectiva privilegiada que narra y describe una condición de no-territorialidad siempre más exhaustiva y que caracteriza la dimensión "trans-moderna" del presente.

Quien escribe siendo nómada y políglota busca el desierto, el espacio liso, espacios de silencio en medio de las cacofonías, enamorado como lo está de la radical no-pertenencia y de la extrañeza. El ser sin una morada lingüística codificada, ya sea como condición elegida por él o dada, significa optar por una heterogeneidad situada que el sujeto errante intenta expresar con la escritura.

El sí errante y políglota en su dimensión de ipseidad, en grado de incluir el cambio, la mutabilidad en la cohesión de una vida, siente el efecto catártico del contar y del contarse que conoce la base de las obras simbólicas de una o más culturas y continuamente son reclamadas por narraciones con las cuales inevitablemente se mezcla.

A la identidad del sujeto nómada, ya sometida a un natural e incontrolado proceso de dislocación, se le concede, por lo tanto, reubicarse en un territorio estable: el espacio de la escritura. Dentro de este espacio, el sujeto puede cartografiar la topografía fluida de las lenguas, culturas, estados emocionales, desgarramientos memorables de una vida transcurrida para caminar sobre la cuerda floja de dos o más culturas. La narración, forma productora de significado, modalidad de expresión privilegiada en la que eventos, percepciones, rasgos dejan de ser nómadas para pasar a ser parte de una constelación de sentidos y símbolos, es el lugar que el sujeto errante elige como sitio de permanencia.

Narrar, sobre todo en este contexto transitorio, significa ofrecer un resumen de una realidad percibida, o que se cree haber percibido, pero no solo eso: imprimir la topografía citada en el texto es el modo en el cual el sí-mismo se revela y se constituye por medio del instrumento lingüístico. La cifra nómada de la escritura de esta tipología de sujeto gira en torno a su capa-

[39] «Los libros bonitos están escritos en una suerte de lengua extranjera».

[40] «sin estilo».

[41] «escribir dentro de los márgenes, sin conseguir entrar en los subterráneos o en el interior de estos».

cidad de crear un *continuum* entre los espacios vividos, en su capacidad de traducir los lugares que ha recorrido y los lugares del recuerdo en un espacio físico.

Conclusiones

Si la lengua no se agota en un hecho sintáctico, pero es lo que transporta una mirada aguda que declina de una manera muy personal pasado, presente y futuro, que modela el comportamiento de cada individuo, cambiarla presupone una representación diferente de la realidad. En el tránsito, una pequeña parte de mirada retrospectiva que se encuentra dentro del idioma adquirido permanece como maternidad escondida: la nueva lengua progresa, se plasma y «cresce sopra i semi della nostra lingua madre»[42] (173) a través de una densa e incansable dialéctica en la cual cada lengua tiene su papel. La lengua se hace mirada plural, multicultural, construye y edifica catedrales hechas de nuevas voces y coros en un diálogo vivo, interno y externo.

En este imaginario, la lengua no es solo un instrumento funcional para el sujeto nómada, pero es similar al concepto mismo de políglota, individuo errante y estratificado: el dato lingüístico, organismo dotado de vida (entendida como *bíos*), compuesto por varios estratos superpuestos, se convierte en río, corriente, movimiento fluvial, animado por una mutación interna, hecha de relaciones y comparaciones, de dicotomías y cortocircuitos, de separación y apego. A lo largo del camino, transforma continuamente el espacio según la lógica de lo liso y de lo estriado, volviendo liso el espacio estriado (Deleuze, Guattari, 1995: 89), o sea, transformando el espacio externo en un espacio íntimo, interior más que interno en lo que se refiere a punto de contacto con el exterior, un espacio que comprende y altera las dos dimensiones. No es una esencia monolítica, definida de una vez por todas, sino más bien el lugar de un conjunto de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias, un lugar definido por la superposición de las variables. Lengua rizomática y estriada, es el lugar de apertura que otorga posibilidad, que no admite ninguna posesión y mucho menos ninguna autonomía: es la lengua que nombra al individuo con un "yo", es la lengua que nombra, codifica y vuelve a dar significado al mundo bajo una nueva luz, cambiando el ángulo de perspectiva y cumpliendo un renacimiento. No es solamente comunicabilidad, pero revela al sujeto errante su ser constituido ontológicamente por múltiples superficies. Puede ser escudo, prisión, espacio de fractura o cápsula dentro de la cual el extranjero se refugia. No nos podemos despegar del vientre de la lengua madre, del don de la mirada de la vida, pero se traduce, se traslada, cumpliendo un viaje de iniciación, lingüístico, identitario.

Este sistema de señales y de símbolos ayuda al sujeto a crear una identidad con diferentes niveles, una especie de mapa de los lugares habitados y de los códigos adquiridos, puesto que es una modalidad expresiva de muchas voces, muchos textos y muchos espacios que se mezclan continuamente y que es terreno de intrusiones y entrecruzamientos. La humanidad lingüística libera las identidades, las transforma en "multi-vidualidad", revela y desvela el ser en el mundo a través del otro en una incesante dinámica dialógica y fluctuante, elaborando una propia concepción identitaria como resultado de un largo proceso hermenéutico en el mundo de los signos del otro en sus varias facetas, internas y externas al sujeto mismo.

En esta oda al Idioma, el dato lingüístico se transforma en viajero y viaje hacia confines ilimitados; en el tránsito se vuelve resistente y del quiebre renace nuevo, contaminado, transi-

[42] «crece sobre las semillas de nuestra lengua madre».

tante y plural. A través de la lengua, el políglota, que ha renunciado a cualquier idea de "pureza lingüística", practica una especie de promiscuidad no violenta (Braidotti, 2002: 34) entre diversos sustratos lingüísticos: el poliglotismo es resistencia no violenta al régimen tirano del Uno, es asumir sobre sí la idea que existan lugares lingüísticos que funcionan como puntos de partida. En este sentido, el sujeto en tránsito no posee una lengua madre definida y conocida, sino muchas líneas de tránsito, de transgresión: en él se suceden una serie de traducciones, movimientos, adaptaciones y condiciones en constante mutación.

La experiencia de la migración, como condición lingüística, identitaria y narrativa, comporta pérdida y al mismo tiempo implica descubrimiento: descubrir el lugar al que se llega e individuar una nueva perspectiva individual. La pérdida, lejos de ser una experiencia meramente traumática, se muestra como algo eventual y totalmente deseable para todo aquel que quiere "reconfigurarse" en una nueva, inédita, híbrida condición literaria en la cual nada se pierde y todo se piensa más de una vez.

En este sentido, el proceso del transitar dona al escritor nómada que ha aprovechado la posibilidad de agarrar el mundo y que conoce el mundo *in itinere* (Deleuze, Guattari, 1995: 89), una especie de punto de vista privilegiado a través del cual es posible comprender y por lo tanto narrar el proceso de formación identitaria. La oscilación dialógica ricoeuriana entre la *mismidad* y la *ipseidad*, inscrita en la subjetividad migrante, se concretiza no solo entre la identidad de origen y la identidad adquirida, entre lengua materna y lengua anfitriona, entre presencia y ausencia, sino que también hace referencia a múltiples polos dentro de los cuales el individuo se mueve.

Representar la condición nómada significa crear un intersticio funcional a la búsqueda de una identidad, una identidad hecha de transiciones, movimientos progresivos, mutaciones coordinadas sin o contra la idea de unidad esencial (Braidotti, 1995: 47).

La lengua, en tal perspectiva, transforma la página blanca en un espacio de invención continuamente renegociable, al interno del cual fenómenos como la heteroglosia, la hibridación y la polifonía cuentan historias de encuentro, integración, pero también de necesaria demarcación de la diferencia.

La presencia de una polifonía lingüística e identitaria como resultado de los procesos de contaminación entre lenguajes de territorios diferentes no puede más que realizarse en espacios geográficos redefinidos que, perdiendo toda característica de fijeza, se ven obligados a modificarse en el tiempo para acoger el flujo de nuevas identidades.

Topografías periféricas o lugares privados recodifican en Bravi la identidad a partir de la capacidad plenamente nómada que tiene el migrante de definirlas según las nuevas exigencias. El contacto con la cultura propia o con una nueva no representa siempre un horizonte de simplicidad, pues incluso antes de imponerse como valor fundacional, es objeto de una constante oscilación que confunde, que mezcla, que perturba.

El movimiento ondulatorio entre lengua madre y la lengua de acogida desarrolla la habilidad de "habitar las lenguas" y no produce ni una suma —imaginando añadir una lengua a otra—, ni una sustracción —pensando en perder una a favor de otra—. Solo mediando entre la lengua "propia" y la lengua del otro se construye una síntesis dialógica al interior de un espacio simbólico y físico, el de una identidad intersticial.

La palabra escrita sigue siendo por lo tanto un rastro esencial que señala el sentido de un camino agotador hacia lógicas de inclusión, cohesión, integración, las únicas con las cuales es posible afrontar y pensar cualquier tipología de mutación.

Bibliografía

Amati Meheler, J., Argentieri, S. y Canestri, J., 2003. *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica*, Milano, Cortina Raffaello.

Baron Supervielle, S., 2010. *L'alfabeto di fuoco*, Capriasca, Pagina d'arte.

Braidotti, R., 1994. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press.

---, 2002. *Nuovi soggetti nomadi*, Roma, Luca Sossella Editore.

Braidotti, R. y Crispino, A. M. (editato por), 2008. *Trasposizioni: Sull'etica nomade*, Roma, Luca Sossella Editore.

Bravi, A., 2016. "Breve postilla a *I due fiumi*", in *Storia e storie nelle Marche: società, cultura, migrazioni*, Spazio Cultura, no. 4.

---, 2017. *La gelosia delle lingue*, Macerata, EUM.

---, 2008. *Sud 1982*, Roma, Nottetempo.

Cipolletta, G., 2017. "Translingua. La gelosia delle lingue polifoniche di Adrián Bravi", in *HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà*, no.15, pp. 361-385.

Deleuze, G. y Guattari, F., 1997. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Macerata, Castelvecchi.

---, 1995. *Nomadologia. Pensieri per il mondo che verrà*. Roma, Castelvecchi.

Glissant, É., 2004. *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi.

---, 2004. *Poetica della Relazione*, Roma, Meltemi.

Hoffman, E., 2018. *Extraña para mí. Una vida en una nueva lengua*, Madrid, Báltica Editorial.

Kristeva, J., 2013. *L'avvenire in rivolta*, Genova, Il melangolo.

---, 1990. *Stranieri a se stessi*, Milano, Feltrinelli.

Loustau, L., 2002. *Cuerpos errantes. Literatura latina y latinoamericana en Estados Unidos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Mamiani, M., 1980. *Teorie dello spazio da Descartes a Newton*, Milano, Franco Angeli

Minh-Ha, T.T., 1989. *Woman, Native, Other. Writing postcoloniality and feminism*, Indiana University Press.

Ramos, J., 1996. "Migratorias", *Paradojas de la letra*, eXcultura/Universidad Andina Simón Bolívar, pp. 52-64.

Ricoeur, P., 2004. "El testigo", *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, FCE.

---, 2005. *Percorsi del riconoscimento*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

---, 2015. *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book.

Ricoeur, P., Boccali, R. (editado por), 2013. *Ermeneutica delle migrazioni*, Milano, Mimesis.

ROSANO, S., 2018. “Sobre el poder de la literatura. La obra de Laura Alcoba y otras producciones artisticas de hijos de militantes en Argentina”, *KIPUS*, no. 44, pp. 97-116.

WALCOTT, D., 2013. *La voce del crepuscolo*, Milano, Adelphi.

WEINREICH, U., 1974. *Lingue in contatto*, Torino, Bollati Boringhieri.

VALERIA STABILE
Università di Bologna

Entre letra y letra. La sobrevivencia de los espectros en *Fuga en Mí menor* de Sandra Lorenzano

Introducción

L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet,
le noir-et-blanc où vient se perdre toute identitè,
à commencer par celle-là même du corps qui écrit.
(Barthes, 1984: 61)

Objeto de este ensayo es trazar unas breves anotaciones acerca de la capacidad de la novela de Sandra Lorenzano, *Fuga en Mí menor* (2016), de presentar a quien lee un espectro sinfónico de voces, historias, recuerdos y sobretodo de ausencias y silencios. La inmaterialidad de estas ausencias y silencios, así como los papeles peculiares que cubren y articulan en la novela la fotografía y la música, piden con fuerza que el método adoptado tenga en cuenta en su perspectiva de un marco teórico que permita una nueva o distinta materialización de lo inmaterial. Por esta razón, la introducción al ensayo presentará rápidamente los ejes principales de la novela y sus respectivos ecos y reenvíos teóricos. El intento que subyace al objeto del ensayo es conectar la inmaterialidad con la presunta irrepresentabilidad de los elementos que protagonizan la novela y que se encuentran suspendidos en el espacio de la pregunta que aparece y reaparece en el texto de Lorenzano: «¿Se puede tener nostalgia de algo que no conocemos?» (2016: 17). La pregunta desvela y direcciona la atención hacia el raro elemento que constituye la ausencia: el tiempo. La posibilidad o imposibilidad de tener nostalgia de algo que no se conoce implica cuestionar un presente y una presencia que se da en la contemporaneidad que, como veremos, nunca 'se presenta' en la novela. O, mejor dicho, 'no está presente' en la novela.

Pasando ahora a la introducción de los ejes de la novela que cruzándose forman un espacio teórico complejo, empezaría por las palabras que Sandra Lorenzano dedica precisamente a *Fuga en Mí menor*:

¿Qué más puedo decir yo de la novela? Una foto, una sombra, una ausencia

> y una herida. Una incógnita que hay que develar. Un juego sobre lo no dicho, sobre los que se oculta o calla en todas las familias, en todas las historias (Lorenzano, 2016: 11).

Es evidente que considerando las cuatro palabras clave de la cita, o sea: foto, sombra, ausencia y herida, el primer eco teórico es sin duda la producción de Roland Barthes acerca de la fotografía, de la memoria, del duelo. Es decir, la producción de Barthes sucesiva a la muerte de la madre y en particular: *Journal de deuil 26 octobre 1977 – 15 semptembre 1979* (2009) y *La chambre claire* (1980). El reenvío a Barthes es de una evidencia que desarma, por esa misma razón, por su enorme patencia, hay que seguir necesariamente buscando adentro de las profundidades de las palabras de la cita. Siguiendo el camino indicado, después de los primeros cuatro indicios en este complejo «juego sobre lo no dicho», encontramos «[u]na incógnita que hay que develar» (Lorenzano, 2016: 11). Entonces, a Roland Barthes necesitamos añadir otra perspectiva, una perspectiva que permita llegar a conjurar los espectros para que salgan de su inalcanzable lugar temporalmente clandestino y puedan seguir dialogando, desvelándose, en un tiempo que, según lo que quisiera demonstrar, no pertenece al presente, sino al tiempo de la *arrivance*. No es un nombre, sino dos nombres que necesitamos evocar ahora para seguir con la tarea de completar las herramientas necesarias a la lectura de *Fuga en Mí menor*: Jacques Derrida en primer lugar y, casi por consecuencia, Alexis Nouss. Si desde Roland Barthes se pueden recibir herramientas que autorizan la lectura a partir del duelo, de la ausencia, y el silencio, la obra de Jacques Derrida nos ayuda a entrar en el espacio incómodo de la que en *Fuga en Mí menor* se define como 'la verdadera lectura', o sea la lectura «que se encuentra oculta en los espacios blancos entre letra y letra, o en una nueva ordenación de las palabras» (Lorenzano, 2016: 89). 'Lo no dicho' está entonces escondido, no pronunciado, oculto en los silencios del texto, en un espacio que se mueve según una temporalidad que sorprende el sujeto fuera de su clásica posición 'en' la presencia. El tema de la imposibilidad de la presencia, y del presente, cruza la extensa producción de Jacques Derrida que marca su huella más profunda en la historia de la filosofía continental gracias al concepto de *différance*, y a la deconstrucción. En esta sede, las referencias principales utilizarán al lado de las obras de Derrida del 1967, *De la Grammatologie*, *L'Écriture et la différence* y *La voix et le phénomène*, también las obras principales sobre la cuestión del espectro: *Spectres de Marx* (1993), y *Politiques de l'amitié* (1994). Por otro lado, Alexis Nouss nos reenvía a un tipo particular de ausencia que vive en la novela de Sandra Lorenzano, o sea el silencio. Gracias a algunas interesantes reflexiones contenidas en el ensayo *Parole sans voix* (Derrida, Nouss, Soussana, 2001: 41-78) de Nouss, será posible conectar explícitamente la cuestión de la ausencia con la cuestión de la temporalidad dulce y violenta que acompaña el ingreso del fantasma.

Estos dos ejes principales, Barthes por un lado y Derrida y Nouss por otro lado, aparecerán en el ensayo siguiendo el orden opuesto. El primer apartado está dedicado a las ausencias, los silencios y la in-temporalidad de la *arrivance*, mientras que el segundo apartado se concentra en la articulación de las ausencias y del silencio en relación con la música y, en modo particular, con la fotografía.

No estamos todavía al fondo del enigma, un enigma que se encuentra fuera de la novela misma y empuja los límites del cuento en una perpetua, lenta, silenciosa y sin embargo deflagrante marcha hacia un 'más allá' que como primero espacio encuentra quien lee la novela y desde ahí la marcha sigue su camino imparable hacia un 'más allá del texto' que sabemos,

gracias a Jacques Derrida, que no nunca llegará. Más arriba se citaba a la autora de la novela, y en particular el ensayo introductor a la novela misma titulado *El silencio creador* (Lorenzano, 2016: 7-11). Seguimos leyendo las líneas sucesivas a la cita anterior, y efectivamente lo que encontramos es lo siguiente:

> Lo demás es lo que cada uno encuentre en las páginas de *Fuga en Mí menor*, cuyo acento quiere hacer de una nota musical –mi– una puerta de entrada a la propia interioridad de un *yo* que es también el de quienes se acerquen a la novela (Lorenzano, 2016: 11)

¿Cómo puedo 'yo' excusarme de la tarea de transformar el mi en «la puerta de entrada a mi propia interioridad»? Para concluir la presente introducción quisiera entonces contar algo a propósito de la puerta de entrada a 'mi' interioridad. *Fuga en Mí menor* entró en resonancia con mi pasión hacia María Zambrano y Cesare Pavese, y con una incontrolable atracción hacia el mundo de los instrumentos musicales artesanales. Pero existen también otros armónicos que se funden al sonido 'mi' fundamental. *Fuga en Mí menor* cuenta de una fuga desde Italia hacia el sur, hacia Argentina, una fuga desde un país en guerra en contra de un enemigo que no llegaba desde el extranjero, sino que se expandía en su interior como un cuerpo al mismo tiempo ajeno e hijo de un largo y cruel momento histórico. Para detener su dilatación incontrolable, una generación de jóvenes italianos e italianas sacrificaron su vida, sus sueños y su futuro. Hoy tenemos su memoria, sus rostros, todavía tenemos la suerte de coincidir con los sobrevivientes, sin embargo, en Italia, en Europa, y en otros lugares del mundo el mismo enemigo que asesinó al padre de Leo, el protagonista de la novela de Lorenzano, está recuperando su aliento y empieza otra vez a soplar en nuestras calles, entre cerro y cerro, y con fuerza desde los puertos. Las políticas fascistas y de inspiración fascista, las políticas de la pureza que declaran basarse en la recuperación y defensa de una identidad nacional que se supone en perpetuo riesgo de sobrevivencia se apoyan a un pasado del que nadie tiene memoria, quizás porque es un pasado que nunca se dio, pero que de todas formas las políticas fascistas precisan que resurja. Pero la memoria no se puede inventar de manera tan sencilla. Cuando reconocemos en el 'mi menor', como cantaba Violeta Parra, «el canto de todos que es mi propio canto», o sea cuando las historias de la resistencia antifascista, de la migración desde Italia, de la migración hacia Italia cantan en una tonalidad común, empezamos a conjurar el peligro del fascismo, y según otro sentido del verbo conjurar, conjuramos los espectros que sacrificaron su vida para la libertad de sus hijos e hijas y de sus seres queridos. La Comunidad Europea, e Italia en particular, cuentan con un enorme cementerio que se extiende a sus orillas y en sus venas, un cementerio poblado de las almas de quienes intentaron salvarse, también de la guerra como Leo y Nina.

Dedicar este ensayo a su memoria es mi homenaje a todas las personas que perdieron su sangre, vidas y sueños en el Mediterráneo. Ésta es mi manera de permitir que 'yo' entre en 'mi' interioridad y que encuentre una salida hacia un espacio de la memoria que sea compartido y que no traicione a nadie, como escribe Rosario Castellanos en *Memorial de Tlatelolco* «Mas he aquí que toco una llaga: es mi memoria. […] *Y si la llamo mía traiciono a todos*.» (Castellanos, 1972: 288, vv. 29-31) Este ensayo que toca temas como la diferencia, la distancia, la ausencia, la memoria y el silencio en *Fuga en Mí menor* mantiene entonces una puerta hacia la interio-

ridad de quien lee y una puerta desde la que salen mis deseos descaradamente apocalípticos y góticos que ven millones de espectros regresar a nuestras orillas «mancilladas» (Castellanos, 1972: *288*, v. 34) y declamar los millones de cuentos que el mar, el odio y una incuria criminal han ido cubriendo de olvido.

Espectralidad y el tiempo de la *arrivance*

Moi vivant.
Je suis le vivant qui vous parle, vous, à vous:
pour rappeler ou pour annoncer, certes,
donc pour vous dire ce qui n'est pas encore, ou ce qui n'est plus
(la sagesse du sage mourant), mais qui vous parle tout présentement.
(Derrida, 1994: 46)

La historia de la emigración italiana es una historia inacabada, con huecos, fracturas, y sobretodo con muchas sombras. Igualmente, la historia de la Resistencia al fascismo conoce silencios, olvidos y sombras que han dejado heridas profundas en la memoria colectiva de la nación italiana. La resistencia antifascista suscita todavía un debate historiográfico que no conoce una solución unívoca y que apela a una interpretación que oscila peligrosamente entre oposiciones políticas explícitas y posiciones que pretenden ser neutrales, objetivas, 'sin adjetivos' (Cavaglion, 2005). Además, la cuestión de la memoria en el caso de la *Resistenza* es tan compleja que la posición política del historiador o historiadora no influye automáticamente en la interpretación siguiendo una relación directa, y no genera una elegía o condena que sigue simples relaciones causa efecto, ni siquiera en el caso de los acontecimientos que se perciben como 'controversiales' en la historia de la oposición al fascismo (Peli, 2014). En este caótico dibujo de memorias y violentas rupturas, en una red de recuerdos marcados por traumas y heridas, empieza a entrar la novela de Sandra Lorenzano, a insinuarse como agua que se introduce en las grietas y llagas de la memoria curándolas y dejando que una materialidad fluida y casi sin cuerpo, silenciosamente, subraye la presencia de las numerosas ausencias que habitan la historia contemporánea italiana.

Sin embargo, no hay que pensar sólo en Italia y en los años de la Resistencia para entrar en resonancia con *Fuga en Mí menor*. La clave está también en el verso de Cesare Pavese, presente en la novela, «Veinte años de idiomas y océanos distintos» (Lorenzano, 2016: 31), verso que es importante recordar que ha sido traducido al español por el poeta mexicano Guillermo Fernández que es, escribe Sandra Lorenzano, y cito siempre desde el prólogo:

> quizás el poeta mexicano que más sabía de literatura italiana, y cuyo brutal crimen cometido en la ciudad de Toluca aún permanece impune, como tantos crímenes en este país nuestro que se nos desangra entre las manos (Lorenzano, 2016: 9).

Si por un lado Pavese está relacionado de manera explícita a la historia de Giulio, por otro lado, recordar el asesinato de su traductor al español nos proporciona la posibilidad de abrir

una nueva resonancia hacia un tiempo de la narración que sobresale de sus límites, un tiempo donde nuestra tarea es recordar «hasta que la justicia se siente entre nosotros» (*Memorial de Tlatelolco*, v. 38).

En el verso de Pavese se mueven los hilos de la novela, hilos que conectan la centralidad de la *Resistenza* con otras existencias, con la *esistenza* misma, transformando la migración en un viaje que no tiene un punto final y que nunca termina porque siempre tiene una raíz viva y palpitante que se encuentra perpetuamente 'al punto de' marcharse y reintegrarse con la parte que se encuentra al otro lado, es decir una raíz que todavía vive y palpita en el punto de origen del viaje. A un nivel más profundo, la migración antifascista se clasifica como un tipo particular de migración que entreteje una distinta relación con los conceptos de origen y destino (Gabrielli, 2004).

Los personajes de Nina, Bruna, Leo y de Peter Bauer son personajes rodeados por ausencias, desapariciones, silencios, son personajes que en otras palabras se ven marcados por una temporalidad peculiar señalada por silencios y ausencias. Estos dos elementos, silencio y ausencia, quiebran la linealidad de los procesos de escritura de la historia, sea esta historia un proceso historiográfico, autobiográfico, heterobiográfico, biográfico o thanatográfico, y adoptan un tiempo que es el tiempo de la *arrivance* que Jacques Derrida teoriza en *Politiques de l'amitié* (1994):

> [...] c'est enfin la pensée du peut-être, le peut-être même. L'arrivant arrivera peutêtre, car on ne doit jamais en être sûr dès lors qu'il s'agit d'arrivance, mais l'arrivant, ce serait aussi le peut-être même, l'expérience inouïe, toute nouvelle du peut-être. Inouïe, toute nouvelle, l'expérience même qu'aucun métaphysicien n'aurait encore osé penser (1994: 46)

La cita de Jacques Derrida concentra las razones para las que es el tiempo de la *arrivance* el tiempo que me pareció mas adecuado a describir las esperas y esperanzas de los personajes principales de *Fuga en Mí menor*. Para entender mejor cómo funciona y cómo se mueve la *arrivance* y quién es el *arrivant* es necesario empezar a entrar ahora, finalmente, dentro de la novela.

En lugar de resumir la trama, prefiero empezar por, y detenerme en, algunos detalles, acontecimientos o personajes directamente conectados con este primer aspecto temporal caracterizado por elementos como la incertidumbre, y, volviendo a la cita, *la pensée du peut-être, l'expérience inouïe*, la experiencia misma que ningún metafísico todavía ha osado pensar. Son estos elementos que llaman inmediatamente la atención hacia el tema central de la novela: Leo en busca del rostro de su padre, Giulio, a partir de una sombra en una fotografía. La descripción de la fotografía que ocurre varias veces en la novela –fotografía en la que aparece también la madre de Leo, Nina– será 'el tema de Giulio', o sea que funcionará como la melodía que en las películas anuncia la llegada de un personaje, tema que en este caso 'suena' así:

> Leo y su silencio. El niño alegre y parlanchín de la Vía dell'Oriuolo, mudo. En la maleta, sólo la cámara, algo de ropa y la inquietante fotografía. Nina con su blusa blanca y la sonrisa abierta. Giulio, la sombra cuyo rostro ha buscado a lo largo de la vida. Mientras camina a la orilla del mar y el viento frío le da en la cara, le llegan como ráfaga las sensaciones de aquella noche de hace más de cincuenta años. (Lorenzano, 2016: 16)

En la cita he incluido también las paréntesis inicial y final que introducen el tema y marcan su conclusión para que se puedan apreciar distintamente los límites de la célula del tema de Giulio. El tema se irá agrandando y desde medir pocos 'compases' llegará a cubrir la historia entera de la noche de la 'fuga' desde Florencia de Nina y Leo, a la reconstrucción de las últimas horas de Giulio, partisano de la II Brigada Rosselli que murió durante la matanza nazi fascista de Vinca, pasando por el momento desgarrador de la muerte de Nina: «ahora esa foto tiene dos ausencias. Tampoco ya está Nina. Ni esa sombra de los veinte años que siguió siendo la misma toda su vida» (Lorenzano, 2016: 28). Otro ejemplo de cómo el tema se extiende paulatinamente se ofrece algunas páginas después de haber aprendido que también Nina ha muerto; en este ejemplo se añaden algunos detalles de la fuga de Nina y Leo: «Hubo una noche –septiembre de 1943– en que le avisaron a Nina que Giulio no regresaría. Él, Leo, tenía dos años. [...] La foto de su madre, blusa blanca y sonrisa abierta junto a la sombra de su padre» (Lorenzano, 2016: 31). Nina sólo tiene esta foto a su alcance, la fotografía favorida de Giulio donde él no aparece sino en esa sombra a la que Leo quiere dar un rostro, la agarra saliendo, junto a otras pocas cosas.

La fotografía es entonces el primer enlace entre la historia de Leo y Nina, que es fotógrafa ella misma, y el arte de la fotografía, que es el arte donde quizá mayormente se trabaja con fantasmas marcando en el tiempo una diferencia que se convierte en una in-diferencia, o sea no en un espacio no diferenciado y uniforme, sino en una distancia irreducible entre un tiempo y otro tiempo, una distancia, usando las palabras de la misma Sandra Lorenzano, entre «esta soledad desde la cual se escribe» y el «otro lado, adonde llegan las botellas lanzadas al mar» (Lorenzano, 2016: 11). El momento, el 'cuando' lleguen las botellas al otro lado es un tiempo que vendrá, es el tiempo de la *arrivance*.

En el espacio del mar se condensa no sólo una línea temporal de demarcación, sino también la distancia entre Italia y 'el sur' que quien lee la novela puede reconocer como Argentina por el acento de los protagonistas ('pibe'), por las empanadas, el viento y el frío, y los jueves de las Madres de Plaza de Mayo. El mar es entonces el 'guion' que caracteriza las personas que según la poeta Audre Lorde se pueden definir *hyphened*:

> We are the hyphenated people of the diaspora whose self-defined identities are no longer shameful secrets in the countries of our origin, but rather declarations of strength and solidarity. We are an increasingly united front from which the world has not yet heard.[1] (Lorde, 1986: 57-58)

Es un guion que está constituido por el mar y por el tiempo de los «veinte años de idiomas y océanos distintos» (Lorenzano, 2016: 31) y no se trata simplemente de una separación entre dos o más historias, sino de lo que también se puede pensar como un *trait d'union*, añadiendo al guion de Audre Lorde una interesante cita desde *Le monolinguisme de l'autre* de Jacques Derrida (1996):

[1] «Somos la gente guionada de la diáspora de la que las identidades auto-definidas ya no son secretos vergonzosos en los países de nuestro origen, sino declaraciones de fuerza y solidaridad. Somos un frente casa vez más unido del cual el mundo todavía no ha tenido noticia» (traducción del autor).

> Le silence de ce trait d'union ne pacifie ou n'apaise rien, aucun tourment, aucune torture. Il ne fera jamais taire leur mémoire. Il pourrait même aggraver la terreur, les lésions et les blessures. Un trait d'union ne suffit jamais à couvrir les protestations, les cris de colère ou de souffrance, le bruit des armes, des avions et des bombes.[2] (Derrida, 1996: 26-27)

Fuga en mí menor vive entonces en el espacio marcado por ese *trait d'union*, un espacio sin lugar, sin presencias y sin presente, el espacio plural de la diferencia que soluciona su peculiar relación con la distancia, transformándose en *différance*. Es el espacio donde viven las fotografías, elementos fundamentales de la novela, y la escritura. Pero es también el espacio donde vive la música, eje artístico central de la novela que corre paralelo a la fotografía y con esta misma se cruza en los diálogos entre Leo y Peter Bauer, el lutier que construye el chelo para Leo, chelo que será fundamental al cierre de la historia.

La novela se abre efectivamente con una sinfonía, y precisamente con el pentagrama de los compases del canon del tercer movimiento de la primera sinfonía de Gustav Mahler, la marcha fúnebre compuesta a partir de la melodía infantil del martinillo y transcrita en modo menor. El tema del martinillo en menor, que aparece significativamente en su propia escritura musical, o sea en el pentagrama, es el 'tema del silencio de Leo', un silencio que no es simplemente el silencio que caracterizó su infancia, ahora es un silencio interior que impide a Leo de seguir teniendo la suficiente inspiración para componer y escribir su música. El tema del martinillo se convierte entonces en otro fantasma que regresa llevando su melodía perturbadora, o, para utilizar un término más adecuado, la melodía del martinillo en menor es *unheimliche*, término conectado al léxico de Freud y Heidegger y que indica, especialmente en Heidegger, la sensación inquietante de no reconocerse en casa, de no lograr volver a casa. Pasaje fundamental en la novela, el tema del martinillo se acompaña y crece a partir de su célula inicial del silencio de Leo para abarcar la soledad y el dolor, *das Unheimlichkeit* (Cassin, Apter, Lezra, Wood, 2014: 432), la melancolía:

> El humo del cigarrillo de Peter tapa, cada tanto, la foto. "Y yo me metí a construir instrumentos. […] La madera es algo vivo. Es como volver a casa", le decía, mientras dejaba que creciera la ceniza. […] El contrabajo primero, pibe. Y de a poco van entrando los demás. En canon. […] – […] ¿acaso hay algo más doloroso que una canción de cuna que se vuelve marcha fúnebre? – la vena judía de Mahler reaparece, lo hace mirar irónicamente lo que ha hecho, y lo salva". (Lorenzano, 2016: 21)

Leo pide a Peter Bauer de construir juntos un chelo, conectándose otra vez a la historia de su padre. Giulio tocaba el violonchelo, y en particular la *Sinfonia nº 1* de Bach, y especularmente Leo recupera la palabra durante la infancia gracias a su madre que con su amiga Bruna deciden llevar el niño a un concierto de Arthur Rubinstein, el 'San Arthur' de los diálogos entre Bauer y

---

[2] «El silencio de ese guión no pacifica ni apacigua nada, ningún tormento, ninguna tortura. Nunca hará callar su memoria. Incluso podría llegar a agravar el terror, las lesiones y las heridas. Un guión nunca basta para ahogar las protestas, los gritos de ira o de sufrimiento, el ruido de las armas, los aviones y las bombas». (Traducción de Horacio Pons. Derrida, J. 1997. *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, p. 24)

Leo (Lorenzano, 2016: 24). La conversión de la canción de cuna en marcha fúnebre, la melodía que acompaña las tardes en las que Giulio tocaba el chelo, se funden a medida que Leo toma confianza con su nuevo instrumento. Desde la infancia, cuando Nina preguntaba a Leo «"¿qué te recuerda esta pieza?"» y Leo contestaba: «"¡Fra Martino!", brincó Leo con sus cuatro años […]» (Lorenzano, 2016: 24) –con una interesante anotación «Pero los tonos menores volvían fúnebre esa canción de cuna. Quizá siempre los arrullos tenían algo de fúnebre» (Lorenzano, 2016: 24)– hasta la edad madura cuando Leo se siente huérfano por primera vez: «Los sonidos se habían enredado en mi propio laberinto. Como el *Fra Martino* vuelto irónica marcha fúnebre. […] Y yo, sacudido por el vértigo, por primera vez me sentí de verdad huérfano. Un poco grande, ¿no Bauer?"» (Lorenzano, 2016: 76-77). A la melodía de Mahler se conecta la raíz judía de Leo –que nutre una atracción por la cábala como su abuelo y que sabe «que sólo las veintidós letras salvan el universo» (Lorenzano, 2016: 92)– mientras que a la música, a su manera de escribirse donde los silencios cuentan tanto cuanto los sonidos, podemos conectar no simplemente la acción de escribir en general, sino una particular escritura y una lectura particular que surgen de un silencio y de una soledad absoluta y antecedente. En este sentido, la música ausente de Leo que no puede componer o escribir su música, la música ausente de Bauer que después de la trágica muerte de su hermano decide 'volver a casa' gracias a la construcción delicada y precisa de instrumentos musicales, y la música ausente de Giulio y de Nina, no son única y meramente 'ausencias' sino que desvelan la posibilidad de desencadenar la creación. La última vez que los compases del canon aparecen en la novela es cuando las preguntas de Leo sobre Giulio se hacen siempre más frecuentes y fuertes, y son preguntas que chocan, causan, llaman al bloqueo que Leo está sufriendo:

> ¿Pensó en mí? […] ¿Y si se hubiera olvidado de nosotros? Él también tambaleándose por los senderos de nidos de araña. […] No se trataba acaso de rendirle homenaje a esas viejas partituras que sonaban en las tardes de Via dell'Oriuolo? […] Su bloque no era de esponja ni de colores brillantes como esos bichos que compraba en el almacén de la esquina […] y que después hundía en un vaso esperando la transformación. Un bloque que ocultaba cualquier salida. Un duro bloque de mármol. Sin figuras escondidas como las que contaba Miguel Ángel que veía en los grandes trozos que buscaba en Carrara. Sin figuras que él fuera capaz de descubrir. […] Su misión sería develar no lo que ocultaba la piedra sino lo que ocultaba el silencio. […] El silencio era el espacio denso donde se resguardaba el sonido. (Lorenzano, 2016: 120-122)

Vinca es el pueblo que hace mucho tiempo, Leo, entonces en sus veinte años, había visitado para encontrar, sin éxito, las huellas de su padre, pero donde encontró, al contrario, sólo los trozos de mármol típicos de las canteras de la zona de Carrara que no desvelaban a sus ojos las figuras que según lo que decía Miguel Ángel se esconden en el mármol. Sin embargo, son los sonidos que están ahora escondidos en el silencio. El silencio se convierte entonces en una potencia creadora, en materia, y en la primigenia forma del sonido, compenetrando la materialidad sonora y quitando valor al asunto que generalmente quiere que el silencio sea ausencia de sonido, y que separa por completo la materia del sonido de la materia del silencio, materias que en afirmar «[e]l silencio era el espacio denso donde se resguardaba el sonido» se están acercando y comparten las mismas propiedades.

Giulio es entonces el *arrivant* que no se sabe cuándo llegará, atrapado en su perpetua posición de sombra sin rostro. La sombra sin rostro se encuentra a un estadio de la desaparición que como el silencio o el trozo de mármol contiene un rostro, una voz, una historia, pero no deja que alguien la perciba o vislumbre. Este estadio de la desaparición es una desaparición absoluta que no permite retener en la memoria nada sino la pura existencia del desaparecido. Sombra durante su propia vida, como por una maldición, Giulio será sombra durante su muerte, dejando sólo huellas de su existencia de forma indirecta: la música, un lápiz ligero que subraya una copia de *Lavorare Stanca* de Cesare Pavese (1936), algunos objetos y, tras mucho tiempo una nota dejada a Nina y a Leo que acentúa la inquietud de Leo acerca de la muerte de su padre. Como se lee en un fragmento de la novela, Giulio es para Leo más un desaparecido que un muerto: «En realidad nunca supieron dónde había muerto. Todos los relatos coincidían en su muerte pero él no quería creerlo. Si no había cuerpo para probarlo, Giulio podría aparecer en cualquier momento» (Lorenzano, 2016: 58).

Al no poder 'enterrar' su padre, Leo decide reconstruir su cuerpo sacando un cuerpo desde el silencio y desde la materia animada, pero al mismo tiempo no exactamente viva, o sea la madera: construye un chelo que pueda simbólicamente establecer un vínculo con su padre y en la última escena de la novela se puede vislumbrar una posible solución a la imposible tarea de decir adiós a alguien del que se sigue a tener nostalgia y que, y sobretodo, es en este caso un 'desconocido':

> Leo mira la foto, mira a esa chica de veinte años y blusa blanca. Mira una sombra entrañable. Acaricia el chelo. En esa madera tibia, en esas cuatro cuerdas cuyo sonido lo conmueve, está el difícil lazo que lo une a su padre. Toma con cuidado el instrumento y sale con él a la playa. […] El violonchelo flota. Quizá debería haberlo cubierto de flores blancas […]. O de velas que lo acompañaran en el nuevo camino. Ésa es su ofrenda. Su voz. Su historia. (Lorenzano, 2016: 140)

Como una botella lanzada al mar, Giulio, la voz y su historia, se marchan en un camino que no se sabe dónde llegue ni cuando, encarnando así el misterioso e intangible tiempo de la *arrivance*.

El espacio blanco entre las letras: el silencio y los espectros

(la vie est ainsi faite à coups de petites solitudes)
(Barthes, 1980: 13)

En *Fuga en Mí menor* las distinciones entre silencio y sonido, entre luz y sombra, entre lo visible y lo invisible, son distinciones muchas veces casi imperceptibles. Realizando un proceso alquímico es posible notar que, por ejemplo, las palabras de la música se transforman a menudo en las palabras de la fotografía, y que el silencio y lo invisible comparten una profunda consustancialidad. Desde un punto de vista teórico, la imposibilidad de trazar distinciones tan básicas y fundamentales provoca un alejamiento desde el panorama puramente estructuralista impidiendo una identificación 'clara y distinta' de los sujetos. El intercambio entre los perso-

najes no se realiza dentro del marco del diálogo donde cada participante comparte su historia, sus palabras y recibes las palabras y las historias de otro u otra participante; en cambio, la forma que tienen los diálogos en *Fuga en Mí menor* se puede imaginar más bien como una ocasión para crear una continuidad entre los personajes, donde cada historia fluye como arroyos hacia y en el río más ancho de la novela mezclando las aguas e imposibilitando la búsqueda de cualquier tipo de pureza, y también imposibilitando la localización de una oposición clara entre las historias de los personajes. Sin embargo, cada personaje es único e irreemplazable, no porque posee una identidad capaz de afirmarse y de no cambiar nunca más, sino porque, como veremos en unas líneas, nada queda igual e inmutable, tampoco las fotografías.

Hasta ahora hemos visto como los elementos principales de la novela se disponen en una línea temporal peculiar y compleja que difícilmente sigue la línea de la temporalidad marcada por una ordenada sucesión de eventos no repetibles. La conclusión a la que se llegaba en el apartado precedente demostraba como hasta el último momento de la novela se ponía en función una temporalidad intemporal e intangible que es el tiempo del *arrivant*, *arrivance*, el tiempo que se niega a cualquier pensamiento metafísico.

En este segundo párrafo se desarrollará no sólo la cuestión temporal y la cuestión de la ausencia, sino se conectarán los distintos elementos y mundos que roza y cruza la narración: la música, que hemos ya introducido, y la fotografía. Antes de empezar con esta segunda etapa del recorrido del presente ensayo, es importante dedicar atención al peculiar íncipit de la novela misma. Volviendo al prólogo, queda patente la declaración de considerar la novela como un camino en busca de una multiplicidad, una multiplicidad que no se forma por una simple aumentación de elementos distintos, sino por un viaje que se presenta como imposible en una dimensión gobernada por la materialidad irrefutable en el presente, y por la alergia al *peut-être* (Derrida, 1994: 55):

> La escritura como espacio de soledad, como espacio de silencio, como ventana que nos permite mirar hacia adentro. Hacia ese adentro en que podemos encontrar a quienes amamos, a nuestros ausentes, a los que están lejos. A nosotros mismos […] (en alguno de los múltiples *yos* que acumulamos a lo largo de los años). (Lorenzano, 2016: 7)

La cita procede siempre desde el prólogo de la novela y hace referencia a una frase de María Zambrano que se revelará altamente significativa dentro del texto de la novela: «Escribir es defender la soledad en que se está», soledad que de repente se ve contradicha y subvertida en sus rasgos esenciales: la ausencia y el silencio. La subversión del sentido del término soledad pone otra vez todo en cuestión, escribe siempre Sandra Lorenzano: «Pero esa soledad […] [s]ólo tiene sentido por esa otra soledad que quizás encontremos y que hará que la nuestra sea menos oscura y menos silenciosa» (Lorenzano, 2016: 7).

El viaje hacia adentro que la voz narradora de la novela conduce es un viaje que empieza a partir de elementos específicos que no son los elementos más frecuentes poseídos por quien quiere contar o sea «la historia, el ambiente, la trama» (Lorenzano, 2016: 16) sino «un paisaje: la orilla del mar. Un nombre: Leo […]. Y unos pocos datos de su vida […].» (Lorenzano, 2016: 16). Es interesante que dentro de los «pocos datos de su vida» aparezcan también elementos como «el silencio», «un laberinto que es a veces sacudimiento, balanceo», «Mahler y sus muer-

tos», «[l]as partituras» (Lorenzano, 2016: 16), y al fondo de la lista de datos se nota un fascinante juego temporal que pone la voz narradora en la condición de cuestionar la relación del tiempo de quien lee con el tiempo de la narración, porque cuando se anuncia que más elementos han empezado a aparecer «en los últimos días» el orden de los acontecimientos se rompe y no es ya la consecuencia lógica de los hechos que encadena y desencadena la narración, sino que el relato parece surgir desde una serie de detalles, escenas, recuerdos y fragmentos en una atmósfera dominada por el silencio. Son entonces las ausencias, 'algo intangible', las sombras, la intemporalidad y los silencios a modelar la novela.

Para conectar la fotografía a la música es preciso buscar algunas resonancias entre las dos artes declaradas en la novela, pero antes de llegar a las palabras de nuestros protagonistas, hay que acercar al concepto de *arrivant* el concepto de *revenant* y de espectro. Unas páginas después del íncipit citado arriba, el lutier Peter Bauer desvela a Leo cuál es la función de la música:

> Lo que de verdad hace la música es oponerse a la atracción que ejerce el silencio. De él surge y hacia él vuelve […] Es aire. Tiempo. Y sin embargo, hay algo que pareciera rozar la intemporalidad. Lo infinito. ¿No tienes esa sensación? Algo intangible. (Lorenzano, 2016: 18)

El silencio es entonces el elemento que precede y da vida a la escritura y a la música, la música en particular se opone «a la atracción que ejerce el silencio» y se posiciona en un espacio infinito e intemporal entre el nacer del y el volver al silencio. Sabemos ya que este espacio «que pareciera rozar la intemporalidad» se puede pensar como la dimensión intemporal de la *arrivance*. Sin embargo, la dimensión intemporal no se queda dentro del marco de la obra musical, porque sabemos que la temporalidad es la cuestión y la pregunta principal de cualquier acercamiento teórico hacia la fotografía. Pero, en *Fuga en Mí menor* la temporalidad se cuestiona desde el punto de vista clásico del análisis de la fotografía, y también desde el punto de vista de los lábiles límites de la presencia. Giulio, efectivamente, es una forma de presencia nunca acabada, una irrupción del pasado en el presente, una sombra que es una perpetua aparición del espectro. ¿Dónde habitan, entonces, los espectros en *Fuga en Mí menor*? En primer lugar, los espectros no son exactamente ausencias, sino una forma de presencia de las ausencias, una presencia que de todas formas no admite un tiempo presente, y que al tiempo de la *arrivance*, al *arrivant*, añade, gracias a un recurso retórico, también rasgos del que, siempre en la obra de Jacques Derrida, se puede definir el *revenant*. El recurso retórico es la frecuencia con la que fórmulas y 'temas' aparecen y reaparecen en la novela. Como hemos dicho a propósito del tema de Giulio y del tema del silencio de Leo, estas fórmulas –o simples detalles como en el caso de Bruna y la «mezcla de sándalo y almizcle que a Leo le encantaba» (Lorenzano, 2016: 34)– permiten crear no sólo un movimiento a espiral en la novela, sino permiten también una reaparición de elementos pasados que impiden quedarse en la inmovilidad paradójicamente mortífera del tiempo presente. A la pregunta de arriba cabe contestar que el tiempo, entendido como el sitio, del espectro no es el presente, pero ni siquiera se puede decir con seguridad que sea el pasado, es quizás el pasado que sobresale e intenta hacerse futuro sin futuro, o *a-venir* (Derrida, 1993: 16). Tomando a ejemplo una frase de Leo que cuenta a Bauer lo que la fotografía hacía según Nina, encontramos estas fuertes referencias al tiempo del *a-venir*:

> "Es el diálogo de las luces con el tiempo" le gustaba decir [a Nina] [...]. El diálogo con el tiempo. No muy diferente de lo que sucede con la música, Bauer. Los sonidos en diálogo con el tiempo. O mejor aún: el silencio en diálogo con el tiempo. En diálogo con la muerte. El viento que dibuja sobre la arena. Como la poesía que algunos escriben sobre el agua (Lorenzano, 2016: 28-29)

El silencio y las luces en diálogo con la muerte abren la puerta a la transitoriedad, a lo efímero, lo imposible, no realizable y sin embargo existente que encontramos expresado por las dos imágenes de «[e]l viento que dibuja sobre la arena» y «la poesía que algunos escriben sobre el agua».

El segundo y final paso que hay que hacer para conectar la música a la fotografía es ir en busca del *Unheimlichkeit* de las fotos, tal como hicimos para comentar los compases de Mahler: como el martinillo era la canción de cuna convertida en marcha fúnebre, la inquietud, el perturbante de las fotos está condensado en el siguiente comentario que ofrece la voz narradora sobre las fotos: «Eso tienen de inquietante las fotos viejas: la presencia de lo que ya no existe» (Lorenzano, 2016: 28). La inversión del tiempo que los espectros que habitan, y salen de, las fotos contribuyen a retorcer, se conecta no sólo con la búsqueda del amado o amada 'en' la foto, búsqueda que en este caso llama a la memoria la búsqueda de la madre que Roland Barthes describe en *La Chambre claire*, sino también una verdadera aparición de lo que no existe, algo que haciendo referencia siempre a Roland Barthes se puede imaginar en un punto medio entre el *punctum* y la *surprise* (Barthes, 1980).

En el primer caso, la búsqueda de la persona amada en una foto no tiene como solución una imagen que recordamos, como escribe Roland Barthes acerca de la búsqueda de su propia madre, se trata a veces de imágenes que 'no podemos recordar':

> J'aillais ainsi, seul dans l'appartement où elle venait de mourir, regardant sous la lampe, une à une, ces photos de ma mère, remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la vérité du visage que j'avais aimé. Et je la découvris. [...] Ma mère avait alors cinq ans (1898), son frère en avait sept. [...] J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère.[3] (Barthes, 1980: 105-107)

Además, las fotografías enseñan 'lo que ya no existe' porque como en el caso de la foto de Nina y Giulio, o de la foto del Jardín de Invierno de Roland Barthes, las personas que aparecen en la foto han muerto. En el caso de Giulio estamos hablando de una persona que desapareció, que sabemos que sí ha muerto, pero de la que no tenemos el cuerpo. Es éste el caso que en *La chambre claire* Barthes analiza en la segunda parte, cuando comenta la fotografía de un niño, Ernest, y se pregunta si vive todavía y dónde, pero sabe ya que el Ernest de la foto no existe, ha cambiado, ha muerto quizás (Barthes, 1980: 132). El caso de Nina es distinto. Ahora que Nina ha muerto, su ausencia en la vida es una ausencia en la foto, precisamente en la foto que nos

---

[3] «Así iba yo mirando, son en el apartamento donde ella acababa de morir, bajo la lámpara, una a una, esas fotos de mi madre, volviendo atrás poco a poco en el tiempo con ella, buscando la verdad del rostro que yo había amado. Y la descubrí. [...] Mi madre tenía entonces cinco años (1898), su hermano tenía siete. [...] Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre». (Traducción de Joaquim Sala-Sanahujia. Barthes, R., 1990. *La cámara lúcida*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, pp. 121-122)

enseñaría su presencia. Como escribe Barthes, Nina ha muerto y va a morir, una aglomeración del tiempo que se presenta especialmente en las fotografías históricas: «il y a toujours en elle un écrasement du Temps: cela est mort et cela va a mourir» (Barthes, 1980: 150).

En el segundo caso, las fotografías no se prestan a una lectura completa y definitiva, en otras palabras, una lectura que comprenda una y una sola vez todos los elementos que aparecen en la foto. En el momento del baño de revelado pasa lo que más arriba se individuaba entre el *punctum* y la *surprise*, algo que pincha y choca en la fotografía, pero que no se puede ver hasta el baño de revelado. Leo recuerda Nina revelando fotos y develando sus secretos cuando en las fotografías aparecían figuras que nadie se esperaba o recordaba (ni el *operator* ni el *spectator* de la foto, para seguir empleando el léxico de *La chambre claire*), de forma parecida, cuando Leo completa de conocer la historia de Giulio, termina de 'liberar un fantasma':

> Leo la recordaba con un fondo de imágenes colgadas, como un tendedero de rostros y paisajes. Le gustaba estar en el laboratorio cuando ella encendía la ampliadora unos segundos y luego sumergía el papel fotográfico en el líquido que finalmente les iba a mostrar lo que allí había. Era algo mágico. Después las imágenes le permitían seguir el último recorrido con la cámara. Y siempre aparecía algo que él no había visto en la calle. Era como un juego de memoria: qué vi entonces y qué veo ahora. […] Siempre había algo más de lo que les había parecido en el momento de tomar la foto. Era como si cada una guardara un secreto que si ellos no develaban quedaría allí para siempre. […] "Era como liberar un fantasma" (Lorenzano, 2016: 60-61)

Existen entonces la espectralidad del que está llegando, el *arrivant*, la espectralidad del que vuelve, el *revenant*, y la espectralidad del que surge inesperados desde el silencio o desde las sombras. En este sentido, los fantasmas que se liberan o que, como en el caso de Giulio, dejaron unas pequeñas huellas, sobreviven, surgen inesperadamente desde la creación, pero nunca *re*-surgen. El tiempo de la resurrección sería otro tipo de temporalidad que involucraría una conexión al presente que, en lugar de proporcionar una nueva vida, proporcionaría sólo la ocasión para una nueva muerte porque nunca alcanzará la posición de 'póstumo', en el sentido corriente de la palabra. Alexis Nouss acerca el concepto de *arrivance* a otro concepto desarrollado por un autor intensamente conectado al mundo de la fotografía: el *Jetzeit* de Walter Benjamin. En su ensayo titulado *Parole sans voix* (Derrida, Nouss, Soussana, 2001: 41-78) Nouss ofrece una nueva articulación de la temporalidad que permite conectar la *arrivance* a la di-ferencia. El *Jetzeit* sería otra forma de llamar el sin-presente, pero sobretodo cambia la actitud hacia lo que se considera póstumo y que no es simplemente un retorno, sino algo que surge de lo totalmente nuevo (Derrida, Nouss, Soussana, 2001: 53). Siguiendo Alexis Nouss, el tiempo póstumo no permite ninguna resurrección porque es un tiempo que no admite ser relacionado ni relatado, sino únicamente 'de-portado' o, usando otra raíz etimológica: di-ferido. El póstumo es entonces según Alexis Nouss un concepto cercano a la *arrivance*, pero también a la *différance*, o sea a la 'diferencia' en términos deconstruccionistas, más que en términos de identidades, donde la identidad sólo puede señalar un espacio fijo, muerto e inamovible desde su tumba en el presente y en la presencia.

La lectura de *Fuga en Mí menor* no puede entonces quedarse en los elementos presentes.

Por un lado, existen los espectros que circulan en la novela construyendo la estructura a espiral; por otro lado, existe el espacio entre las letras, el respiro que se mueve como el respiro de Leo en las caminatas en el viento y en el frío. El primer ejemplo, como vimos también en las palabras de Barthes, provoca un *écrasement* del tiempo. Debido a la aparición del espectro, el tiempo, según también Jacques Derrida se desarticula, cada aparición de Giulio provoca un inesperado tropezar. Es este el poder del espectro que se encuentra bien resumido en un pasaje desde *Spectres de Marx* de Derrida donde se presentan las preguntas que animaron el presente ensayo hasta ahora:

> La question est bien "*whither*? . Non pas seulement d'où vient le *ghost* mais d'abord va-t-il revenir? N'est-il pas déjà en train d'arriver et où va-t-il? Quoi de l'avenir? L'avenir ne peut être qu'aux fantômes. Et le passé. (Derrida, 1993: 69)

La solución a todos los enigmas propuestos, las preguntas, y las inquietudes, está en la lectura capaz de 'leer' incluso lo que no aparece. En una cita desde *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea* de Angelina Muñiz que se encuentra en *Fuga en Mí menor* se lee claramente: «Escucha esto: "La lectura textual es la más sencilla. Pero no la verdadera, que se encuentra oculta en los espacios blancos entre letra y letra, o en una nueva ordenación de las palabras» (Lorenzano, 2016: 88). Los 'espacios blancos entre letra y letra' llaman a la memoria el *neuma*, ese respiro musical que Jacques Derrida recupera y redefine salvándolo de la dimensión pre-lingüística en la que lo ponía Rousseau (Derrida, 1967a). Sin respiros, la vocalización sería continua y nunca llegaría a ser palabra humana; sin embargo, el neuma, el respiro, o si quieren el blanco entre letra y letra pertenece a la escritura. Las ausencias se cargan de sentido, y más: se convierten en significantes ellas mismas. De otra forma, la música sería un sonido perpetuo e inaudible, las fotografías serían formadas de pura luz e invisibles. Estos espacios blancos están cargados de una memoria que tenemos que encontrar por debajo de la intangible substancia que los cubre.

Bibliografía

BARTHES, R., 1980. *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'étoile, Gallimard, Seuil.

---, 1984. "La mort de l'auteur", en *Le Bruissement de la Langue*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 61-67.

---, 2009. *Journal de deuil 26 octobre 1977 – 15 semptembre 1979*, Paris, Seuil.

CASSIN, B., APTER, E., LEZRA, J. Y WOOD, M. (editado por), 2004. *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, Princeton-Oxford, Princeton University Press.

CASTELLANOS, R., 1972. *Poesía no eres tú*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

CAVAGLION, A., 2005. *La resistenza spiegata a mia figlia*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo.

DERRIDA, J., 1967a. *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.

---, 1967b, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil.

---, 1967c, *La voix et le phénomène*, Paris, P.U.F.

---, 1993, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée.

---, 1994, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée.

---, 1996, *Le monolinguisme de l'autre: ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée.

DERRIDA, J., NOUSS, A. Y SOUSSANA, G., 2001. *Dire l'événement, est ce possible?*, Paris, L'Harmattan.

GABRIELLI, P., 2004. *Col freddo nel cuore: uomini e donne nella migrazione antifascista*, Roma, Donzelli Editore.

LORDE, A., 1988. *A Burst of Light*, London, Sheba Feminist Publishers.

LORENZANO, S., 2016 [2012]. *Fuga en Mí menor*, Ciudad de México, Tusquets Editores.

PAVESE, C., 1936. *Lavorare stanca*, Firenze, Solaria.

PELI, S., 2014. *Storia della Resistenza in Italia*, Torino, Einaudi.

MARIANA RODRÍGUEZ BARRENO
Pontificia Universidad Católica del Perú

La costa de la modernidad: el Paisaje infinito de la costa del Perú de J.E. Eielson

No, yo no vivo en el Perú, y no creo que lo haré ya nunca.
Pero el Perú vive en mí, y ello será para siempre
(Eielson, 2011 [1995]: 83)

Muchos artistas peruanos, cuya obra se despliega en la década del cincuenta, migraron a Europa en busca de un aprendizaje profundo respecto de su quehacer artístico. Jorge Eduardo Eielson no fue la excepción y partió rumbo a París en 1948 con 24 años, gracias a una beca otorgada por el gobierno francés. Este sería el comienzo de un periplo que tenía como intención inicial nutrirse de la atmósfera artística del viejo continente, transitando por ciudades capitales para el entorno artístico como Roma y Milán; pero que también pretendía dejar atrás al Perú y a Lima.

El epígrafe con que abro este texto resalta que la distancia es lo que hace que el Perú se constituya como una matriz en Eielson, dando como resultado una amplia producción artística que toma a esta imagen como tema central. Dentro de ella, me interesa en particular el desarrollo de la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú* (1958-1997[1]) que realizara en un lapso de tiempo de casi 40 años.

La serie se inicia formalmente en 1958, diez años después de que Eielson emigrara. Son piezas de composición abstracta, definidas como «series abiertas» (Rebaza, 2000), que deben ser entendidas, según la lectura que propongo, como una *constelación* de fragmentos sobre el territorio costero peruano; (re)compuesto desde una perspectiva tanto artística como afectiva, a partir de su experiencia de exilio. Los cuadros muestran desde una perspectiva cenital los accidentes geográficos que componen el paisaje costero: el mar, cerros, dunas de arena, etc.; trabajados desde una técnica que incorpora tejidos y óleos, elementos tradicionales de la pintura, a los que Eielson añade restos fósiles, arena, limaduras de hierro, yeso o cemento, entre otros, que hacen de estos lienzos una serie de materia pictórica. Como señala Luis Rebaza: «[…] los ensamblajes […] permiten un análisis plástico a partir de sus tres dimensiones (son construcciones donde se hacen evidentes, y hasta enfatizan, la materialidad y el volumen de los diversos cuerpos y sustancias aplicadas en capas)» (2000: 218).

Por otro lado, la serie tuvo períodos variados y fue transformándose considerablemente.

[1] Según la catalogación del Archivo Eielson en Saronno, la fecha más reciente registrada en los lienzos de la serie, sería 1997. Aún hoy en día siguen encontrándose más obras al catálogo.

Como declara el autor, al principio solo experimentó con la arena y sus propias huellas, de pies o de manos o de algo que escribía, y luego fueron incorporándose los elementos ya mencionados (en Rebaza, 2000: 216). Además, hay variaciones en las que se incluyen otros tejidos como camisas, pantalones o vestidos que han experimentado transformaciones materiales. Según Rebaza, los cambios también son evidentes en los títulos de la serie. Al principio algunos aparecieron como «Composición» y «Serie» y ya hacia 1963, aparece la denominación de «Paisaje infinito de la costa del Perú» (2000: 217)[2]. Esta rotulación termina de insertar a su representación en uno de los géneros pictóricos más convencionales –el género del paisaje– de una manera poco tradicional, pues la representación abstracta y la construcción del espacio costero, no funcionan como 'imitación' del lugar, sino más bien son incorporados literalmente, a partir de nociones espaciales poco habituales. Ello le otorga una dimensión tridimensional al formato pictórico pues el artista inserta la materialidad del espacio de la costa ante el observador, lo que lo hace trascender las convenciones del formato apaisado.

Asimismo, es por la forma en la que el material ha sido trabajado –se muestran perforaciones, torsiones, rayaduras, empastes, etc.– que puede afirmarse que Eielson quiere dejar la huella de su paso. De esa manera, se hace patente la tensión sugerida respecto del territorio peruano. El alejamiento supondrá el sentimiento de una profunda nostalgia en donde encontrará las formas para la recomposición del espacio lejano. Es a través de este mecanismo afectivo que el Perú se convierte en un tema importantísimo de la obra eielsoniana, un motivo y un fantasma al mismo tiempo.

A esta relación tan fragmentaria, también responde la reproducción de esta serie. La bibliografía ha puesto mayor atención a las composiciones de 1961 y 1977, entre las que destacan *Arena* y *Poema* (1977); así como también, de la primera etapa, *Camisa* (1962) y *Blue-jeans* (1963), dejando de lado todo un universo extenso[3]. (figg. 01,02,03,04)

Salvo el catálogo que publicó la *Galleria Lorenzelli*, con motivo de la exposición de los *Paisajes infinitos* en marzo de 1963, y el producido por la *Galleria d'arte Nicolli* en conjunto con el Archivo de Eielson en Saronno, no ha habido reproducciones más completas. A la fecha, el Archivo en Saronno, encargado de catalogar y certificar la obra de Eielson, declara que no se conoce la cifra exacta de la serie, pues Eielson no tenía la intención de dejar en claro su ubicación. Muchas obras fueron cedidas a amistades y otras permanecen en colecciones privadas y/o circulan en venta, especialmente entre Milán y Londres. Otro corpus significativo de las obras yace en el Museo de Arte de Lima en Perú. Según mi investigación, hasta el momento se tiene conocimiento de la existencia de 57 lienzos, aproximadamente.

Pensar, imaginar el paisaje

Las razones por las que Eielson parte del Perú son múltiples. Algunas muy personales, en tanto que este era el país que le recordaba su orfandad, pero también otras más conocidas y relacio-

[2] Aunque este es el título definitivo que agrupa a la serie, también después de esta fecha las obras son tituladas como *Camisa*, *Arena*, *Poema*, *Ocaso*, *Cibor 2000*, etc.

[3] Ver figuras 3 y 4.

nadas con su entorno cultural. A los 21 años Eielson recibe el Premio Nacional de Poesía por su poemario *Reinos* (1945), texto que le conferirá entre la élite intelectual peruana un lugar importante. Sin embargo, frente a este panorama, el artista no se siente estimulado para seguir desarrollando su obra. Como bien ha señalado Paulo Peña, hacia diciembre del año en que fue laureado, declara para el diario *La Prensa*, que Lima era un «páramo cultural» que adolecía de «pobreza espiritual» (2015: 21-22) en donde todo resultada estéril para un joven poeta como él. Las razones de su declaración se deben al crecimiento de un personaje que ve caer la gloria de un pasado colonial en el que se cierne forzosamente una modernidad desordenada que genera miseria y desolación para sus habitantes. Europa, aunque azorada por los escombros que había dejado la guerra, pintaba un panorama más esperanzador en donde evitar su extinción. Como muchos de sus coetáneos– Javier Sologuren, Fernando de Szyszlo, Blanca Varela–emprendió el anhelado viaje de aprendizaje artístico rumbo a Europa, en busca de nuevos lenguajes artísticos. Aunque la beca ofrecida por el gobierno francés tenía duración de un año, el artista se hizo de los medios para partir a Roma al término de su formación en el Museo del Louvre y luego afincarse en Italia, donde residirá hasta el final de sus días.

A distancia, la imagen de Lima tarda en aparecer, sin embargo el reconocimiento de su entorno europeo es un paso necesario para llegar a la composición del paisaje. Para Giulia Nuzzo (2014) este se inicia en Roma cuando Eielson llega en 1951. A partir de esta fecha, Nuzzo plantea que el artista busca en las formas del paisaje un lugar para establecerse. Por ello, presenta en el poema *Azul ultramar* de *Habitación en Roma* (1952) a la figura del mar como un «numen marino», una deidad marina a la que se refiere a través de la plegaria de un «Padre Nuestro» en donde le pide velar por él (2014: 312).

Otra pista importante se encuentra en su escritura cronística para diarios peruanos. Su columna titulada *Cartas de Occidente* era emitida en el suplemento cultural *El Dominical* del diario *El Comercio*. En ella podemos encontrar dos escritos en donde se esgrime paso a paso la imagen del paisaje. El primero es *Elogio Triste del Tíber* (1954) en donde Eielson describe al río como una entidad acuática con características sacras. A pesar de reconocer que es un río sucio de ciudad, le adjudica dimensiones divinas en las que instaura un rito: al sumergirse en sus aguas, se purifica. Asimismo, hacia octubre del mismo año, publica *Carta de Capri* y en donde el paisaje del Mediterráneo es revivido en la écfrasis que Eielson hace de la isla, centrándose en su geografía pero también describiendo afectivamente sus tradiciones. Hacia el final de su narración, manifiesta que ha habido una transformación en sí mismo, una de las razones de esto se encuentra en su cercanía con los elementos naturales:

> 1ra Metamorfosis: apenas llegado comencé a encontrar algo de veladamente ritual en cada uno de mis actos más simples y naturales, sobre todo: tenderme al sol sobre la roca viva con la oreja tendida al sonido tempestuoso del mar y quemarme, quemarme, quemarme […] me produjo una sensación tal de pureza que mi cuerpo se negaba a todo esfuerzo, a todo pensamiento, a la más mínima pena; una voz me murmuraba: ¡la felicidad! Consideré sagrado absorber las radiaciones del mar recalentado y hundirme monstruosamente en el seno ígneo de la arena y las piedras de la playa (Eielson, 2010b: 60)

Como se ve, el texto se esfuerza por resaltar la calidez que su autor encuentra al unirse al pai-

saje. Aquí, las dimensiones sagradas de la naturaleza se unifican materialmente con el sujeto a través del contacto. Como sugiere Ken Taylor, «el paisaje puede ser visto como el repositorio de valores intangibles y significados humanos que nutren nuestra propia existencia» (2008: 4, mi traducción). En ese sentido, el reconocimiento del Mediterráneo italiano hará surgir la pregunta por la desértica costa peruana.

Correspondencia interplanetaria también del mismo año, expresa en un lenguaje muy en consonancia con los acontecimientos de su tiempo[4], la preocupación por el devenir de ese territorio peruano que Eielson denomina «planeta salvaje». Su principal pregunta es si el Perú es un planeta vivo o muerto:

> [...] ¿este planeta, mi planeta, es un planeta habitado, poblado por una secreta civilización, más perfecta que la europea y aún celosamente en crisálida, o es una simple esfera muerta como la luna, desierta, mineral, cristalina, sin trazas de respiración humana, eternamente en tinieblas o con la luz prestada, artificial y lejana de la gran lámpara solar? (Eielson, 2010c: 50).

A esta interrogante le siguen una serie de reflexiones que remiten a etapas vitales en la vida del artista: primeros cuidados, experiencias adolescentes, el recuerdo de amigos y familiares y la imagen materna. Este recuento, termina por convertir al Perú en un territorio no solo material, sino también afectivo que ha constituido su 'materia tierna'. De esa manera, se resuelve la interrogante: «Sí, el Perú es un planeta habitado. O mejor: una nebulosa de algodón y caña de azúcar, de petróleo, tungsteno, que algún día, tal vez sin que nadie intervenga para ello, habrá de girar en una órbita novísima...» (Eielson, 2010c: 52) y se constituye la imagen del Perú ya no solo desde un lenguaje afectivo, sino que se lo simboliza a través de elementos naturales. Ello no es sino un ejercicio de pensar al Perú en términos materiales, que devendrán plásticos. Sin duda, la crónica marca el inicio de un largo camino hacia la plástica que Eielson emprenderá unos años después y que darán como resultado la serie del *Paisaje infinito de la costa del Perú*.

Ahora bien, en el ejercicio constante de traer al Perú a la mente[5], se distinguen características importantes sobre una porción de tierra específica: la costa. Esta funciona siempre como merónimo del Perú. Es este lugar —y no otro— el que aparece en las representaciones de la serie del *Paisaje infinito*. Ello está ligado a que Eielson se remite a este lugar desde su memoria y a sus primeros afectos. En varios textos, habla de sí como un personaje costero: «El único paisaje de mi infancia y mi primera juventud ha sido el paisaje marino cercano a Lima: arena, cerros pelados y la inmensidad del Pacífico, es decir, una entidad casi abstracta, prácticamente metafísica» (Forgues, 2010: 267). Esta declaración, emitida 40 años después de iniciada la serie, reúne la esencia de su composición: todos los elementos representados están ligados a los elementos que componen el paisaje costero. Asimismo, es interesante cómo se define la costa como «una entidad abstracta y metafísica», pues ello también resume

[4] Como aclara Luis Rebaza Soraluz en una nota al texto citado, la década de 1950 estuvo marcada por los acontecimientos de la llamada "carrera espacial", impulsada por el desarrollo tecnológico de rusos y americanos. Eielson era ajeno a dichos avances. Hacia 1969, envía una carta a la NASA solicitando que se le permita instalar una de sus «Esculturas subterráneas» en la luna, proyecto que lamentablemente fue rechazado.

[5] La imagen del Perú puede aparecer súbitamente en el pensamiento de Eielson; sin embargo, refiriéndonos a un proyecto artístico hay que aclarar que pensar al Perú es un ejercicio consciente y voluntario.

el espíritu y la técnica que animan a sus representaciones.

A pesar de que volvió algunas veces al Perú, Eielson resolvió nunca más residir en él[6]. La posibilidad de una imagen conciliadora es tan solo factible desde la distancia y posibilitada en los tiempos más afables para el artista: su infancia y su primera juventud. En ese sentido, hay algo que desafía la composición de esta serie: ¿cómo acercarse a un lugar que no es tangible? Ante los límites físicos de esta separación, lo que se encuentra en el ejercicio eielsoniano es, en realidad, un trabajo que apela a la imaginación y a la memoria. La representación nos trae, no solamente la abstracción de una porción de la costa, sino también, la sublimación de un territorio afectivo, «un territorio amado».

Pensar al territorio nacional implica una doble dificultad que exige métodos diferentes para lograr la composición material. No solo porque el artista evade la representación directa, pues Eielson no está frente a la costa cuando la pinta, sino también porque debe excavar las capas más profundas de su subjetividad para entender la porción identitaria que se filtra en esta serie. Es por ello, pienso, que este fue un proyecto artístico de largo aliento, ya que no solo implica la creación de un lenguaje pictórico diferente sino manifiesta un esfuerzo por hilvanar los retazos que conserva de su país de origen y de su propio crecimiento en él. La serie del paisaje es en buena cuenta un ejercicio arqueológico de 'excavación', una introspección hacia las capas más profundas de un paisaje que resguarda la subjetividad humana de su autor.

Ello no es gratuito en Eielson si consideramos que durante la década de 1960, afín a las preocupaciones de los intelectuales peruanos sobre el devenir de su país en la entrada a la modernidad, Sebastián Salazar Bondy escribe su famoso ensayo *Lima la horrible* (1964). En él, critica el anclaje colonial que ata a Lima a sus estamentos arcaicos y que le impiden progresar. En una operación similar, Eielson escribe en la década del 50 su novela *Primera Muerte de María* (Peña, 2015: 31). Esta novela *collage* expone su preocupación por encontrar un modelo identitario diferente. La pregunta por Lima surge en el texto en el personaje de José, un pescador que ha llegado a Lima desde el puerto de Paracas: «Nacido en Puerto Nuevo, en la península de Paracas, el recuerdo de su mar, de su arena, de su cielo, perennemente estrellado, lo perseguía siempre…Pero ¿qué cosa era Lima? ¿Esa playa interminable, sembrada de pescado y pájaros muertos?» (1988: 9).

Eielson, emigrado –al igual que su personaje– deja entrever las grandes preguntas que lo acechan. Sin embargo, pronto entenderá que Lima no es una sola imagen y que más bien existen dos ciudades. A decir de Paulo Peña, la «Lima superficial», la ciudad por la que transitan sus habitantes, separados por sus costumbres coloniales y la «Lima subterránea» en donde habitan sus vestigios ancestrales armónicamente (2015: 33-34), integrando una dimensión cósmica del ciclo vital. Como se verá más adelante, el *Paisaje* intentará también reunir ambas dimensiones.

[6] Ver *Correspondencia interplanetaria (1954)*, texto publicado en *El Dominical* de *El Comercio.*

Formas (nuevas) para una composición del paisaje

La cronología escrita en torno a la vida de Eielson, da cuenta de su cercanía a diversas formas artísticas surgidas en la Europa de posguerra a fines de la década del cuarenta en adelante. Eielson formó parte del grupo MADÍ en Francia, representantes del *Nouveau Réalisme*, y estuvo en contacto con artistas como Alberto Burri, Ettore Colla, o Lucio Fontana, ligados al arte informalista, el *arte povera*, al *Spazialismo* italiano, entre otros.

La Europa a la que se integra es un lugar aquejado por los estragos de la Segunda Guerra Mundial en donde la preocupación central es la reconstrucción del espacio. Asimismo, tras la guerra, se han formado dos bloques políticos; el primero liderado por Estados Unidos y el segundo por la Unión Soviética, lo que dará pie a la llamada Guerra Fría. Esto también traerá como consecuencia el desarrollo de paradigmas espaciales en la conquista por territorios ultraterrenos. Sin duda, los avances tecnológicos de entonces entrarán en discusión en el ámbito artístico y trastocarán las nociones de las artes plásticas. En ese sentido, los nuevos conceptos sobre el espacio son importantísimos y rápidamente asimilados por los artistas europeos. A partir de mediados de 1940, la arquitectura y la ingeniería serán de vital importancia para la reconstrucción de la ciudad, pero también del arte. En París, hacia 1949, Eielson entra en contacto con el *Salon des Realités Nouvelles*, lo que le permite conocer a diversos artistas, entre ellos Jean Peyrissac (1895- 1974), cuyas ideas sobre la plástica en el espacio traduce para una publicación de la revista peruana *Espacio* del año 1950 (Rebaza, 2017: 170). En sus notas sobre el texto, destaca que los escritos de Peyrissac son importantes por su «física poética», con lo que quiere decir que le interesan los «fenómenos cósmicos» que se producen en el universo y en donde reside un tipo de belleza (Rebaza, 2017: 171) que debe ser transmitida en la plástica. De allí en adelante, Eielson empezará a manifestar un interés en los fenómenos del cosmos y las relaciones del espacio, el tiempo y el universo, y también del lugar del individuo en él. Asimismo, hay que recordar que en la época estaban muy vigentes la geometría y abstracción propuesta por Piet Mondrian (1872-1944), línea que Eielson empezará a seguir desde los años cincuenta, aunque esta no sea directamente una fuente para sus *Paisajes*.

En otro flanco, ya hacia mediados de la misma década, su inserción en la atmósfera italiana, inicialmente romana y luego milanesa, lo ayudarán a constituir ideas más sólidas sobre el espacio (y el tiempo). Una de estas personalidades clave es el artista romano Giuseppe Capogrossi (1900-1972), en quien Eielson toma particular interés y dedica un artículo titulado *Capogrossi: pintor de las mutaciones* (1955). El título hace referencia al silabario que el artista compone en su consolidación de la pintura abstracta mediante una especie de signo primitivo parecido a un trinche, que le permite hacer innumerables (infinitas) transformaciones de sus pinturas, creando así diversas composiciones. Como resultado de esta experimentación Capogrossi compone la serie *Superficies.* (fig. 05)

En suma:

> Eielson parece tomar particularmente tres aspectos [de la obra de Capogrossi]: la concepción del lenguaje y del cosmos como órdenes textiles, la posibilidad del encuentro entre lo primigenio y lo contemporáneo, y un proceso de abstracción que va desde lo verbal a lo específicamente visible presente en lo verbal, es decir, […] a su marca en el trazo, su huella en el estampado […] (Rebaza, 2017: 189).

Eielson ya estaba al corriente del desarrollo de la vanguardia, incluso antes de abandonar el Perú, gracias a su filiación con los miembros de la *Agrupación Espacio* y su preocupación por el devenir de la modernidad y del arte en el Perú. Es debido a sus colaboraciones con la revista del grupo que conocemos lo que sucedía en la escena europea, especialmente la italiana, en la que se desenvolvió. Así, los textos de los años cincuenta son testimonio de lo que el pintor ve, vive y experimenta en su escena local. En *La pintura italiana de nuestro tiempo* (1956), establece claramente la nueva genealogía de pintores que, siguiendo las enseñanzas de Mondrian, de la Bauhaus y del grupo de De Stijl trazan el parangón del arte moderno. Aunque su crítica es un tanto negativa, por no poder definir un verdadero 'nuevo estilo', alude a personajes originales entre los que destaca Lucio Fontana (1899-1968). Junto con Capogrossi y otros pintores como Ettore Colla y Alberto Burri, Fontana se adhiere al manifiesto del movimiento espacialista (1946) denominado también *Spazialismo*, cuya intención principal era la de trabajar nociones de espacio y tiempo en el lienzo, aplicando la tridimensionalidad y dejando de lado la figuración. Sin duda, la obra de Fontana es un referente inmediato para la serie del *Paisaje*, pues de él hereda las intervenciones que se le hacen al tejido del lienzo. Ejemplo de ello son sus C*onceptos espaciales* desarrollados hacia los años sesenta.(figg. 06, 07)

Una breve revisión por la obra de diversos artistas italianos muestra las correspondencias con la serie eielsoniana: Alberto Burri (C*ombustiones*), Enrico Castellani (*Superficies*), Piero Manzoni (*Achrome*), Giuseppe Penone (*Terre*), entre otros. Asimismo, hay que recordar que la noción del infinito, un concepto tratado en concordancia con el desarrollo de la exploración del universo, también adquiere presencia entre las preocupaciones de la escena artística europea. En particular, importan para este caso la obra de: Michelangelo Pistoletto (*Metrocubo d'infinito)*, Giovanni Anselmo (*Verso L'infinito*) y Piero Manzoni (*Linea di lunghzza infinita, Socle du Monde)*.

En 1963 Eielson expone en la *Galleria Lorenzelli* la serie del *Paisaje*, entendida por Bruno Alfieri en diálogo con la creación de esculturas pictóricas de Picasso durante 1960-1962 en donde se veían «'insertados' objetos de uso corriente (manubrios de bicicleta, lamparines, etc.)» (2013: 43) y que corresponden a la tendencia del *pop-art*. Sin embargo, Eielson difería de los postulados de esta corriente artística y, aunque la incorporación de objetos fue parte de su experimentación, su obra se orienta más hacia otras formas expresionistas. En la escena europea, Yves Klein (1928-1962), había ya marcado la pauta a través de diversas manifestaciones informalistas, sobre todo en su última etapa con las monocromías. Sin embargo, para leer la serie del *Paisaje*, es su trabajo espacial de los *Relieves planetarios*, otra serie cuyas superficies, también bidimensionales y compuestas a vuelo de pájaro, pretenden emular características propias de territorios espaciales (como los cráteres de la luna, por ejemplo). Sin embargo, señala Luis Rebaza:

> La diferencia clave está en que Eielson lleva a cabo un proceso de «nacionalización» modernista al escoger detenerse no en una vista desde lo alto de la superficie de un planeta, el nuestro, sino de una vista del suelo de una nación en particular. Esta operación separa la costa peruana de todas las otras, la hace representar la totalidad del mundo, y, sobre todo, ubica en el territorio del Perú un centro civilizatorio de tradición independiente (2018: 30).

Sin duda, existe desde este gesto moderno el planteamiento de un espacio distinto y el énfasis en su reconstrucción que pretende buscar una alternativa para el Perú como nación. La preocupación por el espacio es, al fin y al cabo, una preocupación que concierne a la conformación de la nación como espacio territorial, afectivo pero también cultural. Por lo tanto, su propio aprendizaje y desarrollo artístico respecto al espacio, en los lenguajes de la vanguardia, resuena también en las preocupaciones iniciales sobre el Perú y en el vínculo que crea con otros artistas peruanos coetáneos. Es por ello que puede decirse que «…los principios del ultramodernismo artístico acaban adoptando un rasgo nacional en la obra de Eielson» (Rebaza, 2017: 198). Hay en ese sentido, un giro de su obra pictórica que decanta todo ese pensamiento sobre el territorio en la composición del paisaje.

De igual manera, hay que considerar que esta obra se inserta en la tradición de la pintura de paisaje, cuya representación en el Perú se había enfocado de manera predominante en los escenarios andinos. Si bien es cierto que existe una tradición del paisaje costeño, aunque menos extensa que la primera, esta ha sido poco estudiada. En el S.XIX, Teófilo Castillo (1857-1922) pintaba las playas de Chorrillos en sus talleres de pintura y más adelante, en la Academia de Bellas Artes, Daniel Hernández (1856-1932) y Jorge Vinatea Reinoso (1900-1931) habían pintado motivos y lugares limeños como la Fiesta de Amancaes en Lima y el Convento de Los Descalzos.

> Sus pinturas destacan «lo urbano limeño», en donde el paisaje muestra personajes y edificaciones que yacen al costado de cerros, más en la lógica de la pintura indigenista o del costumbrismo, mas no precisamente en la representación del espacio costero y de sus elementos constituyentes *per se*. Aunque costeño, el centro de la composición todavía se fija en el cerro como si prevaleciese cierto apego a las tradiciones anteriores. (fig.08)

Hacia los años treinta y cuarenta, el panorama cambia en cierta forma. Sabino Springett (1913-2006) pinta en la década del cuarenta a la costa peruana, adscrito al grupo de *Los independientes*. Sin embargo, aunque diferentes, estas representaciones aún mantienen formalmente el lenguaje del formato apaisado. Por otro lado, es la línea que toma Antonino Espinosa Saldaña (1888-1969), más vinculado con las tendencias del diseño, la que me interesa enfatizar. Espinosa pinta una serie de formato pequeño que denomina *Marinas* y que constituyen claras representaciones del paisaje costero. En la pintura arriba mostrada, aún hay una intención figurativa que recupera el paisaje junto con un castillo como elemento arquitectónico. Sin embargo, la composición de 1936, un poco más de 30 años después, indica una entrada del pintor más afianzada en la geometría y la abstracción de algunos elementos que bien podrían ser figurativos. Aunque no hay evidencia de que Espinosa y Eielson se conocieron, no puede ignorarse la correspondencia entre su *Marina* de 1936 y uno de los *Paisajes infinitos* de 1961. Otro artista en la línea de Espinosa será Reynaldo Luza (1893-1978), cuyas series del paisaje costero empiezan como una propuesta de corte geometrizado hacia los años cincuenta, pero terminan, hacia la década del setenta, en una serie que contempla los desiertos costeros dentro de un entorno más en el lenguaje de lo ultraterreno. (figg. 09, 10)

Sin embargo, el paisaje costero supone todo un reto para los artistas del cuarenta entrado el S.XX, pues lo consideran árido, metafísico o tan solo una impresión. Esta distinción es verda-

deramente curiosa entre los críticos de otras disciplinas como Raúl María Pereira, arquitecto y diplomático peruano quien, en 1940 sostiene: «no existe [aún en el Perú] el pintor o pintores que saliendo de esta rutina traten de buscar en la Costa el motivo que lleven al lienzo» (en Rebaza, 2018: 30). Para Pereira, además, este problema será uno de «belleza pictórica» en donde, por un lado, no hay técnicas que expresen en la tela a la costa peruana y por otro, la belleza de este paisaje se presenta de manera abstracta, «no concreta». Asimismo, el arquitecto Luis Ortiz de Zevallos le atribuirá al desierto limeño, un carácter «infinito», «inmutable» (en Rebaza, 2018: 30-31).

También para Eielson el paisaje de la costa se presenta como *abstracto*. Eielson señala en el catálogo de su exposición de 1977 en la Galería Camino Brent en Lima sobre el *Paisaje infinito de la costa del Perú*: «este puro paisaje –porque perfectamente abstracto– terminó por instalarse en mi espíritu como un imperativo pictórico vital» (en Rebaza, 2018: 31). En ese sentido, la técnica que utiliza, siguiendo un legado modernista de aproximación a este paisaje árido, supone siempre una dificultad y la constante de pensar en un soporte adecuado para el espacio construido sobre él. Claramente su interés y cercanía con los pintores del medio italiano y el influjo de los nuevos estilos de vanguardia es lo que lo anima a explorar la plástica. Recordemos que el paisaje era un germen literario, sin embargo, es en la pintura en donde encuentra el medio de su realización.

Esta serie se alinea con las vanguardias de posguerra a partir de la técnica y nociones espaciales que articula en su composición de la costa. Asimismo, responde y resuelve las preocupaciones estéticas de los pintores peruanos respecto a la representación de la costa y se inserta en la tradición como una bisagra entre el arte moderno y contemporáneo en el Perú. La serie del *Paisaje infinito* es ejemplo de una exploración plástica que camina hacia la renovación de los modelos pictóricos en la tradición peruana recreando ante nosotros un lenguaje, no de palabras, sino de colores, materia, texturas, que actualizan, en el presente de su observación, un paisaje recordado y recreado, que trasciende el tiempo y la paradoja de su propia ausencia a través de su materialidad.

La huella del autor hacia lo infinito

El empleo de técnicas de vanguardia vinculadas a las tendencias del informalismo en la obra de Eielson no es solo un aprendizaje europeo. Si bien en la sección anterior me he esforzado por delimitar cuáles fueron los referentes más influyentes para Eielson en la composición de esta serie, no debe pensarse que ese acercamiento se da tan solo en su llegada a Europa. Antes de su partida, Eielson se dedica a componer dibujos y objetos en donde utiliza materiales como el papel o la madera a diferencia de los convencionales de la pintura academicista. Asimismo, reduce la utilización de los colores a una gama bastante primaria más afín con la monocromía de vanguardia. Ello iría acorde con «los modelos plásticos de inicios del siglo XX, el llamado arte moderno» (Castro, 2019: 290).

Poco antes de entrar a la década del cincuenta, un grupo de artistas, en particular oposición al Indigenismo sostenido por Sabogal, trataba de sentar las bases para un 'nuevo arte' a través de una fórmula que conjugaba diversas técnicas de las vanguardias de la segunda posguerra, pero que también trataba de articular los conocimientos de un arte tradicional, ancestral, de factura más local, que inicia en buena cuenta con un interés manifiesto en las artes populares.

Este se inaugura con Sabogal pero también con el grupo de artistas al que Eielson se adscribe, en donde la influencia de José María Arguedas y las colecciones de las hermanas Celia y Alicia Bustamante jugarán un rol muy importante en la actitud de rescate y valoración del pasado pre-colombino. Sobre ese contexto, Carlos Castro observa lo siguiente:

> Tal encuentro de prácticas entre el artista peruano y el europeo alrededor de una misma matriz visual manifiesta que nuestro campo artístico se hallaba acorde a las resonancias culturales predominantes de la posguerra. Justamente, la Galería de Lima, fundada por Francisco Moncloa a fines de 1947, se tornó epicentro de exhibición de las avanzadas propuestas de arte moderno realizadas en nuestro medio. El que Jorge Eielson haya expuesto en este espacio lo sitúa, también, en el epicentro de las tensiones culturales del campo artístico peruano (2019: 293).

Sin embargo, debe quedar en claro que el afán de este grupo no era la simple imitación de los modelos europeos, sino que hay un propósito manifiesto de trascendencia con el objetivo de encontrar una forma de expresión propia. En el caso de Eielson como señala Castro, esto empieza a vislumbrarse en objetos que construye hacia 1948 como *La niña de los cabellos de lino* o *La puerta de la noche* en donde es tangible cómo se compenetran materiales y referentes de ambas tradiciones. En estos casos, son las culturas Chancay y Tiahuanaco, respectivamente. La yuxtaposición de diversas técnicas conectadas en un mismo código, no hace sino demostrar que «hay una propuesta orgánica guiada por una conciencia artística integral que asume múltiples discursos y modelos para resemantizarlos en un código propio» (Castro, 2019: 295). Es con esa base con la que Eielson parte hacia Europa. Para 1948, como declara en su texto de catálogo de 1977, la imagen del paisaje que en la juventud surge en él como una inquietud, no lograba constituir todavía «ningún entusiasmo óptico, ninguna efusión anímica y, por ende, ningún pensamiento plástico» (s. p.). Sin embargo, como prosigue en el texto, este paisaje se convierte en «un imperativo pictórico vital» gracias a su larga trayectoria europea, que termina por destilar aquella imagen en una «entidad visual y táctil» que incorporan, por ello mismo, los aprendizajes del informalismo como también nociones de técnicas precolombinas.

Ahora bien, situados en este vértice, ¿cuál sería la referencia precolombina que entrama Eielson en la serie del *Paisaje*? ¿De qué manera se articula para crear una propuesta personal? El anclaje de esta serie está relacionado con la idea de la excavación material. Es decir, con la presencia de la materia como resto orgánico:

> La presencia de la materia —en su calidad de despojo— nos recuerda nuestra propia condición carnal y su ineludible epílogo. El desierto sigue siendo —así como lo fue para nuestros antepasados— cuna y tumba de nuestro acontecer histórico. Paracas en donde se urde el misterioso tejido de nuestro destino. Ninguna técnica artística aprendida habría podido capturar este *paisaje-cementerio* repleto de una cuantiosa vida subterránea (Eielson, 1977)

Eielson deja en claro que el *locus* del desierto está relacionado con la cultura Paracas, cuyo lugar de formación fue el desierto del mismo nombre, en la región de Pisco, Ica. Es sabido

que esta cultura tuvo como práctica el desarrollo de textiles y trabajó, como muchas culturas prehispánicas, con restos fósiles. También que su creencia en el más allá, los hizo desarrollar un sistema de entierros por medio de fardos funerarios, atados mortuorios en donde el cuerpo del difunto iba cubierto de esos mismos textiles que elaboraban, para ser depositados en el desierto. A este conocimiento hay que agregarle que Eielson se deslinda de cualquier vinculación técnico artística que pueda explicar el fin último de la serie y más bien afirma que

> nada habría podido servir mejor al autor que su propia identidad con la arena, el mar, el cielo y su juventud pasada junto a ellos, teatro de sus primeros goces. (La mano que hoy escribe sobre esa arena, sigue siendo la misma que entonces escribía sus primeros versos sobre una hoja de papel) (Eielson, 1977).

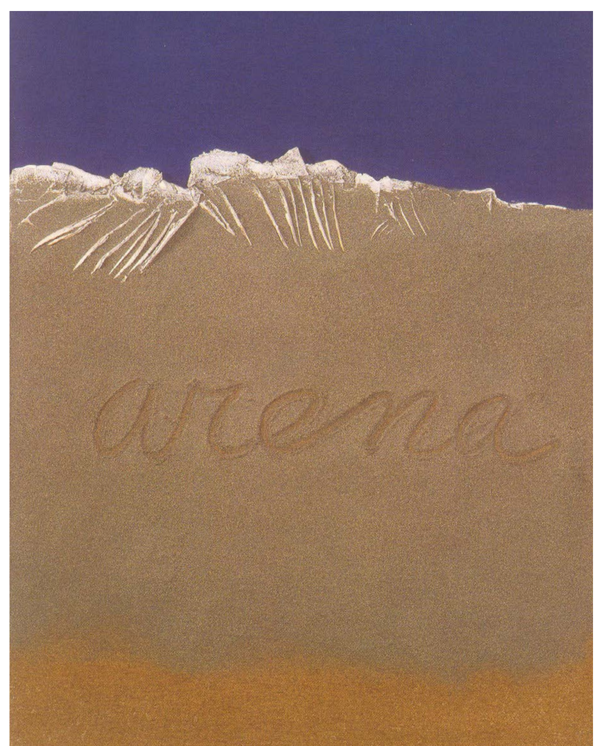
En ese sentido y, en conjunción con su aprendizaje de lo precolombino, es su identidad artística y su identidad personal, en contacto con los elementos del desierto, lo que hacen aflorar en esta obra un 'nuevo arte'. Sin embargo, hay aún una paradoja por resolver y es la condición de 'infinito' que se le adscribe a la serie.

En una entrevista concedida a Alfonso La Torre en 1977 a raíz de la muestra del *Paisaje infinito*, Eielson declara "Es a partir de esas visiones de la memoria y a través de la manipulación de determinados materiales que los tejidos fueron tomando cada vez mayor importancia" (2010: 149). La obra creada es una huella de la memoria, que restituye a su vez la huella de un paisaje (o un fragmento de este) afincado en el recuerdo y, asimismo, la huella del autor en la obra, su paso por ella. En ese sentido, son infinitas las posibilidades de restituirlo mediante la memoria.

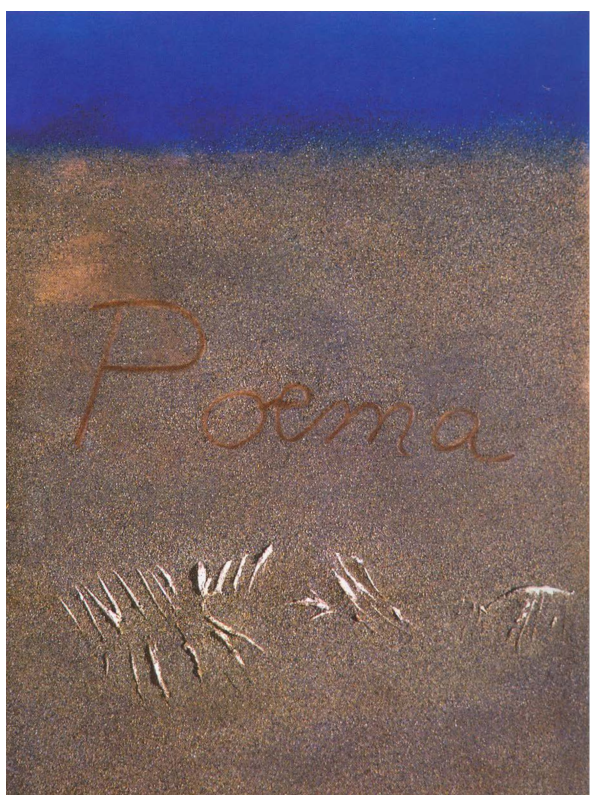
Sin duda, lo que hace posible esta operación es la «distancia crítica» que le permite el exilio, pero también el trabajo de la materia empleada –las raspaduras, las rayaduras, las hendiduras– que «exhiben un indumento desgarrado y arrugado [...] [evocan] una dramática tensión existencial bajo un efecto de carencia» (Tagliaferri, 2013: 156) que no es sino el intento de Eielson de querer habitar ese mismo paisaje y de conectarse con los restos que lo subyacen y que remiten a un pasado, a una tradición. Precisamente la vista cenital de estas pinturas indica que debajo de lo que se muestra hay algo escondido— no se ve, pero está allí —y son miles de capas de tiempo que aguardan esa «excavación» que las descubra y las enhebre. En palabras de Ana María Gazzolo, «lo infinito no es solo extensión sino profundidad sin límite» (2016: 56). Bajo esta óptica, el desierto es más que un elemento espacial; es también un elemento temporal en donde convergen diversos tiempos que residen anudados en lo subterráneo. De ahí que hay un intento del sujeto, Eielson, de hurgar en él y de tratar de conectarse, de sentir la amplitud de sus capas telúrico-temporales que le den, a su vez, un sentido a su propia existencia. Finalmente, esto es posible también porque infinitas son las posibilidades de representación del desierto en la serie: «[…] lejos de pretender un realismo extremo, el material en sus cuadros solo convoca al espacio y se presenta como una sustancia remanente que los recuerdos habrán de complementar libremente, como quien pretende reconstruir un páramo ilimitado a partir de sus fragmentos» (Tarazona, 2005: 35). No por nada se le considera un proyecto vital. De ahí que es posible señalar que Eielson compone un mapa personal, una cartografía de su propio territorio afectivo, tan extenso e infinito como el propio territorio peruano. Es en ese sentido, reafirmo que esta serie debe leerse más que como un *tema y variaciones*, como una constelación de imágenes artísticas y afectivas sobre el territorio del Perú.

Ideas finales

En el presente texto, se ha analizado la complejidad de la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú* a partir de las condiciones que la hicieron posibles: la distancia del exilio que activa en Eielson una capacidad mnemónica de enfrentar al paisaje de la costa peruana; el aprendizaje del lenguaje informalista de las vanguardias que posibilitan una plataforma plástica en donde consolidar los recuerdos de ese paisaje y, finalmente, un tercer elemento que implica el interés de Eielson de anudar su memoria personal, subjetiva a la memoria cultural de la que proviene en donde intervienen nociones y referentes precolombinos de espacio y tiempo. Todo ello da como resultado una serie de obras que bien comulga con lo que sería, en contexto en el Perú, el desarrollo de un arte contemporáneo. En ese sentido, la serie del *Paisaje infinito del Perú* constituye una de las obras más complejas e innovadoras de nuestra tradición artística y un testimonio de la relación de un artista con su país de origen.



01

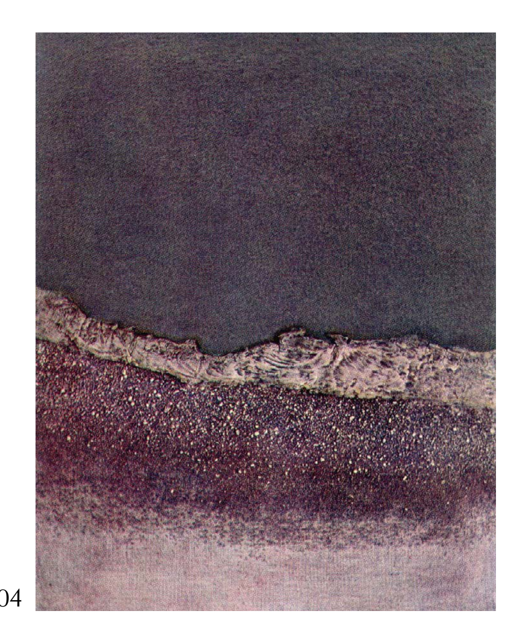


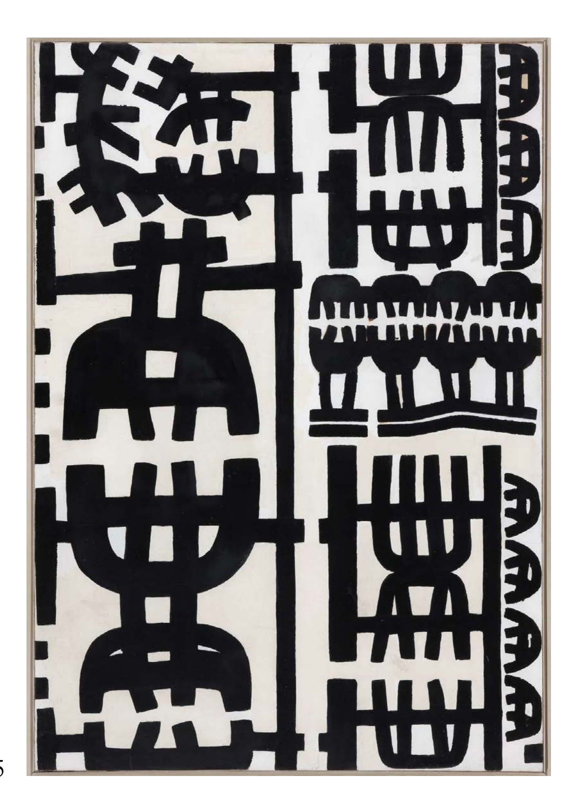
02

01.Jorge Eduardo Eielson, *Arena*, 1977, técnica mixta sobre tela, 130 x 97 cm. Collezione privata. © Centro Studi J. Eielson, Firenze

02. Jorge Eduardo Eielson, *Poema*, 1977, técnica mixta sobre tela, 130 x 97 cm. Lima, Museo de Arte de Lima. © Centro Studi J. Eielson, Firenze

03

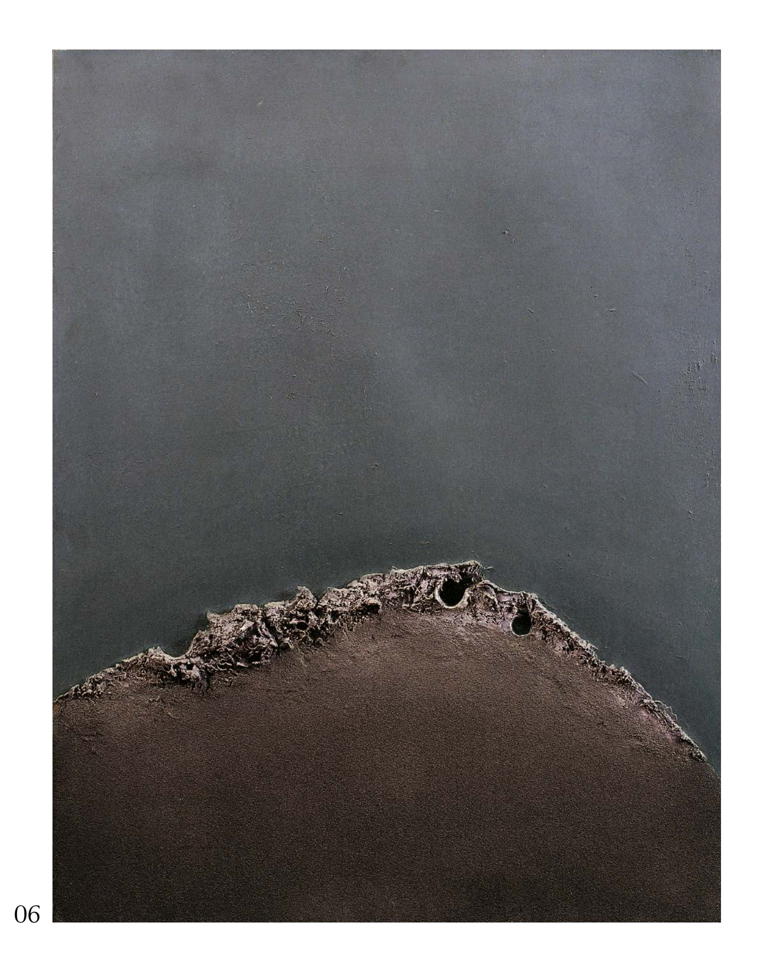

04


05


03. Jorge Eduardo Eielson, *Composición (Paisaje infinito de la costa del Perú)*, 1961, cemento y técnica mixta sobre tela, 120 x120 cm. Saronno, Archivo Eielson. © Centro Studi J. Eielson, Firenze

04. Jorge Eduardo Eielson, *Composición*, 1960, cemento y técnica mixta sobre tela, 90 x 70 cm. Saronno, Archivo Eielson. © Centro Studi J. Eielson, Firenze

05. Giuseppe Capogrossi. *Superficie 229*, 1957, óleo sobre lienzo, 100 x 70 cm. Madrid, Museo Reina Sofía. © Giuseppe Capogrossi, by SIAE 2021

06 

07 

06. Jorge Eduardo Eielson, *Paisaje infinito de la costa del Perú (Serie IV-10)*, 1961, cemento y técnica mixta sobre tela, 90 x 70 cm. Saronno, Archivo Eielson. © Centro Studi J. Eielson, Firenze

07. Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Attesa*, 1960-61, oil on canvas, 52 x 45 cm / 20.5 x 17.7 cm. © Fondazione Lucio Fontana, Milano

08 

09 

10 

08. Antonino Espinosa Saldaña, *Marina*, ca. 1895-1905, óleo sobre papel, 14 x 12.70 cm. Lima, Museo de Arte de Lima. Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini

09. Antonino Espinosa Saldaña , *Marina*, 1936 óleo sobre tela, 67,50 x 87,50 cm. Lima, Museo de Arte de Lima. Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini

10. Jorge Eduardo Eielson, *Paisaje infinito de la costa del Perú*, 1961, cemento y técnica mixta sobre tela, 100 x100 cm. Lima, Museo de Arte de Lima

Bibliografía

ALFIERI, B., 2013. "Pop-art peruano en Italia", en L. Rebaza Soraluz, *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes. 57 años de Crítica a la Obra Visual de Jorge Eduardo Eielson*, Lima, pp. 43-44.

AUTORES VARIOS. *Maestros de la pintura peruana*. Lima: Editorial El Comercio, 2010.

EIELSON, J., 1977. *El "Paisaje infinito" de la costa del Perú*, en *Jorge Eielson*, catálogo de exposición, Lima, Galería de Arte Enrique Camino Brent.

---, 1988. *Primera muerte de María*. México D.F, Fondo de cultura económica.

---, 2009. "Habitación en Roma", en M. Canfield (editado por), *Poeta en Roma*. Visor Libros, Madrid, pp. 31-81.

---, 2010a [1954]. "Elogio triste del Tíber" en L. Rebaza (editado por), *Ceremonia comentada* (1946-2005) *Textos sobre arte, estética y cultura/ Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo editorial del Congreso del Perú; Museo de Arte de Lima; Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 46-49.

---, 2010b [1954]. "Carta de Capri", en L. Rebaza (editado por), *Ceremonia comentada* (1946-2005) *Textos sobre arte, estética y cultura/ Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo editorial del Congreso del Perú; Museo de Arte de Lima; Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 58-61.

---, 2010c. "Correspondencia interplanetaria" en L. Rebaza (editado por), *Ceremonia comentada* (1946-2005) *Textos sobre arte, estética y cultura/ Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo editorial del Congreso del Perú; Museo de Arte de Lima; Instituto Francés de Estudios Andinos pp. 50-52.

---, 2010d. "Capogrossi: pintor de las mutaciones" en L. Rebaza (editado por), *Ceremonia comentada* (1946-2005) *Textos sobre arte, estética y cultura/ Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo editorial del Congreso del Perú; Museo de Arte de Lima; Instituto Francés de Estudios Andinos pp. 73-75.

---, 2010e. "Jorge Eduardo Eielson: un doloroso adiós. Entrevista concecida a Roland Forgues" en L. Rebaza (editado por), *Ceremonia comentada* (1946-2005) *Textos sobre arte, estética y cultura/ Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 266-278.

---, 2011 [1995]. *Diálogo Infinito*, Sevilla, Fundación BBVA.

CASTRO, C., 2019. "El surgimiento de una propuesta: Jorge Eielson y el campo artístico peruano en 1947", *Kaypunku. Revista de estudios interdisciplinarios de arte y cultura*. 4.1, pp. 275-310.

GAZZOLO, A., 2016. "La 'arena atroz' en la palabra y en la imagen" en S. Chiri y J. De Taboada (editado por), *Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson. Actas del Congreso Internacional realizado por la Casa de la Literatura Peruana*, Lima, Animal de invierno, pp. 55-61.

LA TORRE, A., 2010. "Eielson: la desacralización del arte (1977)", en L. Rebaza (editado por), *Ceremonia comentada* (1946-2005) *Textos sobre arte, estética y cultura/ Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Fondo editorial del Congreso del Perú; Museo de Arte de Lima; Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 148-151.

PEÑA, P., 2015. 1945, *Jorge Eduardo Eielson, vida y canción en Lima*, Lima, Paracaídas editores.

REBAZA SORALUZ, L., 2000. "El paisaje infinito de la costa del Perú: Jorge Eduardo Eielson" en *La construcción de un Artista Peruano Contemporáneo*, Lima, Fondo editorial PUCP, pp. 215-238.

---, 2017. *De ultramodernidades y sus contemporáneos*, Lima, Fondo de Cultura Económica.

---, 2018. "Gestos que reparan el tejido del infinito", en S. Lerner (editado por), *Eielson*, Lima, MALI, pp. 26-38.

TAGLIAFERRI, A., 2013 (1997). "Cambio y continuidad" en L. Rebaza (editado por), *Ceremonia comentada: Otros textos pertinentes. 57 años de Crítica a la Obra Visual de Jorge Eduardo* Eielson, Lima, Lápix editores, pp. 155-159.

TARAZONA, E., 2004. "Poesía de la forma, el color y lo tangible. Breve trayecto por la obra visual de Jorge Eielson", en *Teknoquímica* 2004, Lima, Tekno, ICPNA, pp. 28-45.

TAYLOR, K., 2008. "Landscape and memory", en *16th ICOMOS General Assembly & International Symposium*, Quebec, Sept 29-Oct 4, 2008, <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/mow_3rd_international_conference_ken_taylor_en.pdf > 13 de mayo 2018.

EMILIA PERASSI
Università degli Studi di Milano

Lasciate ogni speranza. Note alla citazione dantesca nella narrativa latinoamericana. Miguel Bonasso, Alejandro Hernández, Emiliano Monge

In un saggio del 1970, Olga Vickery proponeva di considerare la funzione dell'inferno dantesco in letteratura come «a controlling metaphor of the human condition in the Twentieth century» (1970: 147). Nel commentare il lavoro, Hugo Rodríguez Alcalá osservava come il requisito essenziale che Vickery poneva per accedere al campo delle simbolizzazioni moderne fosse solamente uno: «el mundo del autor debe ser atroz» (1992: 671). Un mondo in cui la stessa terra sia ostile, i suoi elementi spietati. Un inferno creato dall'uomo e non da Dio. Come in Crane, Dos Passos, Hawkes, Cummings, fra gli altri[1]. Dal canto suo, Rodríguez Alcalá, riteneva 'poco esigente' la richiesta di Vickery per consentire l'afferenza di un'opera all'ambiente delle relazioni interdiscorsive con la *Commedia*. Segnalava piuttosto, per il periodo preso in considerazione dalla statunitense (i primi sette decenni del Novecento), un'altra e più stringente esemplarità[2]: quella di *Pedro Páramo* (1955), di Juan Rulfo, «en quien el arquetipo dantesco acaso exhiba su más dramática fascinación» (1992: 671). Allegoria di un Messico disperato e funesto, *Pedro Páramo* esibisce i caratteri non di una generica suggestione *more dantesco*, bensì le tracce di un'alleanza, di una sovrascrittura. Per Rodríguez Alcalá

> Comala, el cementerio de Comala, se nos presenta como una versión mexicana del Sexto Círculo (Inferno X), en que Dante tropieza con las tumbas de los heréticos, en especial con la de Farinata degli Uberti y Cavalcante Cavalcanti. [...] Estos muertos hablan, recordando su vida terrena, lamentando sus des-

[1] Le opere menzionate da Vickery per fondare la sua lettura si riferiscono alla letteratura statunitense e sono *The Red Badge of Courage* (1895), di Stephen Crane; *The Enormous Room* (1922) di Edward Estlin Cummings; *Manhattan Transfer* (1925) di John Dos Passos; *The Grapes of Wrath* (1940) di John Steinbeck *The Cannibal* (1949)) di John Hawkes ; *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962) di Ken Kesey; *The System of Dante's Hell* (1965) di Everett LeRoi Jones.

[2] Altre opere segnalate da Rodríguez Alcalá, con una proiezione più internazionale dell'archetipo dell'inferno dantesco, sono *Huis clos* (1944) di Jean Paul Sartre, *That Hideous Strength* (1945) di Clive Staple Lewis, *Arcipelago Gulag* (1973) Alexandr Solženicyn.

> gracias. […] Son en rigor, sombras, espíritus como los condenados de Alighieri, prisioneros en su infierno por toda la eternidad (673).

Come nell'Inferno di Dante, il tema del romanzo è lo *status animarum post mortem*. Il supplizio che l'autore attribuisce loro consiste nel ricordo incessante della vita trascorsa, delle frustrazioni e delle colpe. Come nella *Commedia*, le anime tormentate di Juan Rulfo possiedono un corpo spettrale, una «fantasmal apariencia» (674). Parlano, si agitano, si lamentano, senza poter più cambiare. Prive di futuro, esse vivono al di fuori del tempo, agìte da una «teologia» (682) del racconto lacerata e strutturata dal male e dalla colpa. Chiuso nell' «etterno dolore» di una storia senza redenzione è il Messico di Rulfo, segnato dalla violenza e dal lutto.

Di una teologia affine a quella rulfiana, condizionata dalla perdita del principio di speranza, dal sondaggio nosografico della condizione di malattia del nostro tempo, è intessuta l'insorgenza, soprattutto nella letteratura latinoamericana succeduta alla fine delle ultime dittature, di una rinnovata 'commozione' dantesca: per la I cantica, ovviamente, ad uso della restituzione di un'immagine totalizzante del mondo che coincide con quella dell'inferno.

Parlo di 'commozione' per distinguere i caratteri di questa insorgenza da quel percorso di articolati interessi che la letteratura ispanoamericana ha coltivato in precedenza per Dante a partire dall'epoca coloniale, passando per la sua auge nella stagione indipendentista, il modernismo, la letteratura della migrazione, Mitre, Borges, Zurita:[3] interessi ispirati dal modello o dal discorso contro e oltre il modello, in ogni caso da porre sotto l'insegna della sua autorità, di quell'«effetto aureola» di cui parla David Viñas (1996: 145) come criterio di validazione di letterature percepite come subalterne. Non sono più quei tempi. Oramai immune dall'angoscia delle influenze, la letteratura dell'*extrême contemporanéité* latinoamericana si commuove per Dante, senza gerarchizzarsi. Giunge a ricorrervi per evitare lo sperdimento nell'indicibile, cioè nel silenzio provocato dalla rappresentazione della violenza e del male, tema chiaramente centrale nella letteratura degli ultimi decenni, rapidamente trascorsa dal realismo magico al realismo tragico. Una letteratura che appunto sulla perdita del principio di speranza ha istallato quello di responsabilità, mutando in profondità lo statuto dello scrittore, ora estensore di minuziosi registri nosografici che testimoniano la condizione patologica, lo stadio putrefatto, del corpo del mondo. Uno scrittore che non è più sentinella nerudiana, cioè antenna poderosa

[3] Di Mitre ricordo le edizioni del 1889, 1891, 1893, 1894, 1897 della traduzione della *Divina Commedia*, parziali (1889,1891,1893), integrali (1894,1897), edizioni che conformano un laboratorio aperto di pratica traduttiva che impegnerà l'autore sino alla sua morte, con 1.400 varianti fra la traduzione del 1891 e quella del 1897 e le 2.400 successive a integrazione e correzione delle versioni pubblicate. Cfr. Bellini (2004: 257-268) e Patat (2014:189-214). Circa la passione di Borges per «il primo libro del mondo» (Sorrentino, 1975) , rinvio a Paoli (1979 e 1997). Quanto al grandioso progetto poetico di Zurita tessuto attorno al «gran poema de la soledad humana» (Rodríguez, 2015), rinvio ad opere come *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *El Paraíso está vacío* (1986), *La Vida Nueva* (1994), *Mi mejilla es el cielo estrellado* (2004). Più in generale, offrono una panoramica sulla fortuna di Dante in America Latina i due volumi curati da Bottiglieri e Colque (2007), così come Bertini (1957 e Bottiglieri (2011). Sulla ricezione del personaggio di Beatrice come simbolo e sintomo del dolore per l'assenza dell'essere amato, si veda Cervera Salinas (2006). Studi più di dettaglio su singoli contesti nazionali sono quelli di Battistessa, sul cantiere traduttivo allestito da Mitre (1965) o di Lamberti (2007) e Zúñiga (2013) sugli studi danteschi in Messico. Sulla particolare e intensa ricezione dantesca nella letteratura peruviana contemporanea, è prezioso il contributo di Gatti Muriel (2010) , atto a mostrare la vitalità delle presenza di Dante nella poesia, nella critica e nell'arte peruviani degli ultimi decenni del XX secolo ed i primi del XXI. Importante altresì il volume di Wiesse (2008), dedicato a Gatti Muriel, insigne dantista, del quale si ricorda, fra le altre, un'iniziativa come quella delle Lecturae Dantis organizzate nella Universidad del Pacífico per trentacinque anni. Durante questi incontri vennero suscitate emozioni, passioni e vocazioni letterarie. Lo certifica, ad esempio, la recensione al libro di Wiesse scritta da Alonso Cueto, nella quale ricorda il ruolo di Gatti Muriel e delle Lecturae Dantis nella sua formazione giovanile (2010:169).

che captava e restituiva il grido delle vittime, ma angelo benjaminiano che contempla rovine, certificando l'inferno della storia: l'inferno dei torturati e dei violati, degli umiliati e degli offesi, delle vittime e dei morti senza voce né volto che si accumulano innumerevoli, esposti, insepolti nella tenebra del secolo, in attesa di memoria e compianto. Sono senz'altro significative, in numero e qualità, le narrative che si muovono in questa direzione, intrise di quell' eterno dolore già in Rulfo e della condizione dell'atroce suggerita da Vickery.

Quel catalogo di iniquità che Cesare Acutis (1987) considerava già pienamente esposto nella cronachistica coloniale, assiste ora all'acquisizione –attraverso i cronisti contemporanei– di nuove voci, voci fagocitate da una grammatica dell'orrore o, meglio, dell'orrorismo, come spiega Adriana Cavarero per le forme rinnovate della violenza: «Benchè abbia spesso a che fare con la morte o, se si vuole, con l'uccisione di vittime inermi, l'orrorismo è caratterizzato da una forma particolare di violenza che eccede la morte stessa, poiché la morte viene rigorosamente alla fine, non essendo comunque il fine» (2007:14).

Come dire di questa eccedenza, il cui fine non è che l'eccedenza stessa? Come narrare l'inenarrabile, cioè la fuga del senso, l'assenza di linguaggi civilizzatori? É questa la domanda insistente che attraversa il giro neotestimoniale della letteratura ispanoamericana contemporanea, nella quale si attualizza Auschwitz e ciò che ne resta, segnalando la sinistra consistenza di un patrimonio traumatico che non conosce stagnazione. Il ricorso alla *Commedia* ha dunque a che fare in modo sostanziale con il tema dell'indicibilità della violenza, là dove il ricorso alla mimesi si rivela insufficiente per dire ciò che si è posto al di fuori della lingua: il pianto, il grido, il terrore, l'orrore. Non è un caso che la *Commedia* ritorni proprio in quelle narrative che intendono mettere al centro le vittime, inseguendo una parola letteraria che sia capace di competere con il silenzio[4]. Mi limiterò a tre di esse, in cui è esplicito il sostegno chiesto all'allegoria dantesca dell'inferno di fornire garanzie di rappresentabilità a ciò che si è posto e si pone al di là di ogni rappresentazione. Riguardano due contesti precisi: quello dei centri di tortura durante la dittatura civico-militare argentina e quello dei nuovi *desaparecidos*, ovvero i migranti resi merce dal crimine organizzato nel viaggio verso gli Stati Uniti attraversando il Messico, così simili ai nostri nel Mediterraneo. Scelgo queste tre opere per il grado differenziato di intensità retorica che l'intreccio narrativo sviluppa con l'icona dantesca, convocando la metaforica infernale nella forma dell'allusione, in *Recuerdo de la muerte* di Miguel Bonasso, del 1984; dell'epigrafe, in *Amarás a Dios sobre todas las cosas* di Alejandro Hernández, del 2013; della citazione, in *Las tierras arrasadas* di Emiliano Monge, del 2015. In tutti e tre casi, il ricorso, il puntello discorsivo chiesto alla I cantica prende avvio da quella «scrittura mancante» (Petrelli, 2002: 76), da quella «richiesta di aiuto» (71) che l'espressione dell'indicibile rivolge. E il lavoro della citazione si fa indizio di una parola propria che non si può, non si riesce a scrivere, e che perciò cerca fuori, altrove una parola che ha già nominato, che ha già trovato una via d'uscita: «citando l'altro espongo me stesso mancante» (81).

Esemplifichiamo.

---

[4] Oltre a quelle citate nel corso di questo lavoro, che trovano una prima prefigurazione nel José Martí de *El presidio político en Cuba* de 1871, altri titoli che ho sinora registrato sono quelli di Carlos Martínez Moreno, *El color que el infierno me escondiera* (1981), Rodolfo Rabanal, *El héroe sin nombre* (2006), Tomás Eloy Martínez, *Purgatorio* (2008). Accanto ad essi, le opere di artisti come Carlos Alonso (si veda il catalogo della mostra presso il Centro Cultural Recoleta nel 2004, dal titolo *Carlos Alonso en el infierno*, disponibile in linea) e León Ferrari (si vedano i collage che accompagnano la pubblicazione in fascicoli del *Nunca más* nell'edizione del 1995 per Pagina/12) (Crenzel, 2006).

Recuerdo de la muerte, di Miguel Bonasso è romanzo testimoniale sui *desaparecidos* argentini durante l'ultima dittatura militare. «Novela-real»: così sente il bisogno di definirla il suo autore, che vi fonde testimonianza, giornalismo e *ficción* per narrare il suo passaggio «por el mundo de los espectros» (Castellanos in Reati, 1992: 159) È tra le narrative che maggiormente si vuole storicizzante, prolissa nell'offerta di elementi di prova che ripristinino la verità negata. Si struttura attorno alle interviste di Bonasso a Jaime Dri, fra i pochi sopravvissuti al campo di concentramento della Escuela de Mecánica de la Armada. Alle interviste, si aggiungono documenti, testimonianze, ritagli di giornale, lettere di persone reali che ispirano personaggi a volte fittizi, per costruire un sistema narrativo che ha i caratteri del repertorio e dell'archivio. È Reati (1992: 125-177) a notare che tuttavia, nel momento in cui Jaime Dri riferisce dell'incontro nel campo di concentramento con molti dei compagni che credeva morti, l'eccesso, l'irrealtà della circostanza obbligano il narratore ad abbandonare i codici della scrittura testimoniale e documentale per dirigersi verso risorse figurative che rinviano al patrimonio dell'immaginario dantesco. E' emblematico il capitolo VIII, *La noche de Navidad*. Appartiene alla prima parte del romanzo intitolata *Primera temporada en el infierno*, a dichiarare sin dal principio che la narrazione intende sostenere il reperto storico e testimoniale con le strategie del racconto fantastico: la realtà dell'universo concentrazionario può essere espressa solo per metafore. Il capitolo descrive la celebrazione della notte di Natale organizzata dai sequestrati della ESMA il 24 dicembre 1977, legati con catene di ferro e in cubicoli. Il racconto elabora il resto irrapresentabile della scena, ciò che eccede la mimesi, ripetendo termini, prosegue Reati, come quelli di «sombras», «figuras», «fantasmas» per sottolineare la sostanza allucinatoria del narrato. L'allusione all'inferno incastona nella lingua un'immagine utile a rendere pensabile l'oltre, «la otra esfera de la realidad» (Bonasso, 1984: 104), la ESMA:

> Ingresaron en una atmósfera hedionda. Era una insoportable combinación de olores apestosos: humedad, orín, viejos sudores acumulados y unas pestilencias indeterminables. La suma de los hedores, la atmósfera caldeada, tenían vida propia y el Pelado pensó que si el infierno oliera, tendría el mismo aliento apestoso, espeso y nauseabundo (99).

Il gruppo dei sequestrati viene descritto come una «fratría de ultratumba» (104), sommerso in «un océano de pesadilla» (88), al fondo del «cono invertido del país, en el lado en sombras del tiempo» (103). Un detenuto accompagna Dri nel viaggio attraverso l'inferno, cono capovolto come in Dante, attraverso i cerchi del dolore senza fine e senza redenzione, fungendogli da «guía en el laberinto» (102). Il processo di svuotamento, di sottrazione della propria umanità, prodotto dalla tecnologia del castigo (Calveiro: 1998) sviluppata nei centri clandestini di detenzione, trova equivalente espressivo in un processo figurale che scolpisce la condizione di morte in vita dei prigionieri come condizione spettrale, anche qui richiamando quella 'fantasmal apariencia' già in Rulfo e, prima, in Dante:

> Como obedeciendo a una orden misteriosa, decenas de muertos abandonaban sus tumbas a las doce en punto. Dejaban los nichos donde yacían, para irse congregando en el pasillo central. La penumbra acentuaba la fuerte sensación de irrealidad, de mundo submarino. Un murmullo creciente suplantó el silencio

> anterior, sólo rasgado por voces o quejidos. Allí iban, hacia un centro magnético, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, arrastrando sus grilletes, levantando sus manos esposadas en un gesto que recordaba la oración (103).

In Bonasso, le metafore ascrivibili per allusione all'Inferno dantesco punteggiano l'intero racconto, segnando l'istante in cui la parola dell'esperienza deve retrocedere, prendere tempo, per tollerare meglio la propria insufficienza, ricorrendo a un immaginario letterario già conformato come quello della metaforica infernale, stabilizzatasi nell'archivio dantesco. Ancora più incisivi, in questa direzione, i romanzi di Alejandro Hernández e di Emiliano Monge, che seguitano a rinviare alla *Commedia* come luogo della parola dell'oltre, come in-citazione a dire, stringendo un «partenariat symbolique» (Compagnon, 2016: 48) che tenta di sfuggire al fantasma della parola perduta, inesprimibile.

Per cinque anni Alejandro Hernández ha percorso le rotte migratorie in Messico, Centroamerica e Stati Uniti, ha dialogato con centinaia di emigranti clandestini e ha preso parte della Commissione governativa che ha redatto la prima relazione pubblica sul loro sequestro e scomparsa. La sua testimonianza, insieme con le voci e i racconti di infiniti altri testimoni, confluiscono in un romanzo che ne raccoglie i destini, raccontandone il viaggio appesi all'esterno di un treno merci conosciuto come *La bestia*, nome apocalittico, di leviatano, attraverso i cinquemila chilometri che separano il sud dal nord del Messico, merci, vite nude, di scarto, precarie, schiavizzate, vendute, assassinate dai trafficanti di corpi.

L'epigrafe che apre la narrazione di questo viaggio, al tempo stesso la chiude, designandone e risignificandone l'oggetto. Non viaggio migratorio, ma viaggio agli inferi; non allegorico, ma reale: «Dejad, todos los que entráis, toda esperanza. Dante Alighieri / Inscripción a la entrada del infierno / Infierno III, 9 / *Divina Commedia*» (Hernández, 2007). L'epigrafe ha una precisione didascalica, frammento scultoreo che spicca con la lenta nitidezza del taglio inciso su una pagina che è lapide e, sulla lapide, ferita. Citazione per eccellenza, quintessenza della citazione, perigrafia che occupa il vuoto su cui si sporge la scrittura, l'epigrafe, scrive Compagnon, «c'est la place du mort, de la manque: et l'on ne met plus d'épigraphes que sur les monumentes funéraires» (Compagnon, 2016: 36). Non c'è bisogno di altra menzione alla *Commedia*. Il verso si fa filtro attraverso il quale scorrerà l'intera narrazione, annunciata e raddensata nella laconicità di un'iscrizione che contiene la totalità del senso, orientando tutta la lettura. Ciò che seguirà sarà glossa, dunque annotazione, spiegazione, commento, di quel monumentale sapere del dolore che è il sapere di questi migranti; un sapere unanime, che è quello dei dannati della terra. Ma il frammento stralciato della *Commedia* a sua volta viene ri-enunciato, alla luce della glossa, rinascendo con altro significato, bivocale e bilingue. La soglia del testo, la soglia del viaggio, la soglia dell'Inferno. Superata questa soglia, l'alleanza formale fra i due sistemi testuali si scioglie, il significato originale si re-incarna in altro significato. E la narrazione sovrascrive le sue immagini su quelle del testo citato in epigrafe, prendendo possesso dell'enunciato e risignificando l'inferno:

> Todo mundo sabe que los migrantes se mueren en la franja fronteriza de Estados Unidos, no es secreto, nada más que a nadie le importa. Y no es una muerte rápida, sino lenta, muerte que va exprimiendo la resistencia, el cuerpo, la conciencia, hasta que el migrante pierde la cordura, enloquece de sol o frío,

> se va extraviando, camina en círculos, tiene visiones, se asfixia, se da cuenta de que se está muriendo, pero todavía sigue vivo por horas, los labios secos, la piel partida, los recuerdos confundidos, los pulmones a punto de reventar, el corazón sobresaltado, hasta que llega la resignación. Se abandona en un pedazo de sombra para esperar el último momento. Si puede y tiene con qué, escribe su despedida, si no, reza, se encomienda, pide por los suyos, mientras el sol exprime las últimas gotas de vida o el frío de la noche le arranca los últimos estertores. Si la víctima tiene suerte, alguien encontrará su cadáver unos días después, quizá se sepa quién era y se avise a sus familiares, quizá no, quizá termine allí mismo, devorado, desapareciendo poco a poco, o a lo mejor va a dar a los cementerios de los desconocidos, donde nunca nadie sabrá que están sus restos (309).

Se in Alejandro Hernández la sola menzione di un verso in epigrafe è sufficiente a far sí che la *Commedia* vigili sull'intero narrato, in Emiliano Monge l'intreccio citazionale abbandona le periferie del testo e dilaga al suo interno, di nuovo forzandone i silenzi. Anche il romanzo di Monge tematizza la migrazione dal Messico verso gli Stati Uniti, i corpi residuali, rifiutati, che dis-abitano il mondo. Ad abitarlo è piuttosto la narco-fabbrica come necro-fabbrica, lucifero che sostiene il racconto. Rispetto all'abbondante insieme di scritture della migrazione, *Las tierras arrasadas* sviluppa un tema inedito, poiché colloca –in posizione dominante nell'economia testuale e accanto alle vittime– gli aguzzini, cioè coloro che oliano gli ingranaggi dei macchinari di compravendita della morte, che controllano i territori ed i corpi che vi transitano. I protagonisti di questo orrore hanno nomi resi possibili dallo scenario di morte di cui sono emblema. Si chiamano Epitafio, Estela, Mausoleo, Osaria, Ausencia, Sepulcro, Cimitera, Esequio, Hipogeo.

Divisa in tre libri, come la *Commedia*; scandita in tre giorni, come la *Commedia*, la narrazione si eleva come un canto funebre in memoria dei corpi martiri dei migranti, un canto che è coro tragico costruito sulle citazioni, o alternate, o congiunte, di 49 versi della *Divina Commedia* e di altrettante testimonianze tratte dalle relazioni della Commissione Nazionale per i Diritti Umani, la Commissione Interamericana, Amnesty International, il rifugio "Hermanos en el Camino", l'associazione "Las Patronas", la Casa del Migrante, Médecins Sans Frontières, la Casa del Bambino Migrante. Non segnalate dalle virgolette, ma dal corsivo, le citazioni da un lato sottolineano la rinuncia al diritto d'autore, acquisendo in continuità enunciativa molteplici autori; dall'altro fagocitano la voce narrante, consentendone l'amplificazione corale, rimediando alle sue carenze. Ma se la citazione è ponte fra la parola propria e la parola altra, anche l'identità dell'autore, rimbalzata, moltiplicata in quella degli autori, rinegozia, espandendoli, i propri confini, non più solitaria, ma solidale; non più nella separatezza, ma nell'unione: «*Como cuando la niebla se disipa y la vista reconstruye la figura de aquello que el vapor sólo promete*, los que vienen de otras patrias pero no de otras lenguas reconocen la canción que están cantando encima suyo y es así como comprenden que *habrán de abandonar todas esperanza*» (2015: 218).

Nel romanzo di Monge una sapiente dialettica interdiscorsiva costruisce un palinsesto di citazioni nel quale il verso dantesco eternizza la pena degli umili e dei dimenticati, «*los sombríos y mudos cuyas almas les han sido también ahora arrabatadas*» (301). Li redime dalla propria condizione di cosa, di mercanzia, consentendo un atto di sepoltura degna grazie alla litur-

gia celebrata dall'alto magistero della poesia. Verso, quello dantesco, che nell'accompagnare la parola fratturata, incompleta, smarrita dei testimoni, la completa e si completa, incarnandosi e disincarnandola, impedendo ai registri della violenza di naturalizzarsi.

La citazione ha lavorato il testo, il testo ha lavorato la citazione (Compagnon, 2016: 45). Non si rinuncia a Dante in queste narrative, così radicalmente lontane dalle geografie, dalla storia, dalla cultura del poeta. Semmai lo si ri-enuncia, disgregandone il progetto di senso e, dalle sue rovine (questo sono le citazioni), far nascere e disnascere nuovi testi.

Bibliografía

ACUTIS, C., 1987. "Introduzione", in B. de Las Casas, *Brevissima relazione della distruzione delle Indie*, Milano, Mondadori, pp. 6-15.

BATTISTESSA, Á., 1965. "Dante y las generaciones argentinas", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XXX, 115-116, pp. 7-27.

BELLINI, G., 2004. "Dante nella visione di Mitre", in A.Scocozza (a cura di), *Dal Mediterraneo al Mare Oceano*, Salerno-Milano, Oèdipus, pp. 257-268.

BERTINI, G.M., 1957. "Dante in America Latina", *Studium*, 2-3, maggio-dicembre, pp. 159-172.

BONASSO, M., 1984. *Recuerdo de la muerte*, Buenos Aires, Planeta.

BOTTIGLIERI, N., 2011. "Dante nella letteratura ispanoamericana", *Critica del testo*, XIV, 3, pp. 337-338.

BOTTIGLIERI, N., COLQUE, T. (a cura di), 2007. *Dante in America Latina*, Cassino, Edizioni dell'Università di Cassino.

CALVEIRO, P., 1998. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.

CAVARERO, A., 2007. *Orrorismo,ovvero della violenza sull'inerme*, Milano, Feltrinelli.

CERVERA SALINAS, V., 2006. *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert.

COMPAGNON, A., [1979] 2016. *Le seconde main où le travail de la citation*, Parigi, Editions du Seuil.

CRENZEL, E., 2006. "El Nunca Más en fascículos: el infierno resignificado", *E.I.A.L.*, 17, 2, pp. 89-101.

CUETO, A., (2008). Recensione a Carlos Wiesse: *La divina Comedia. Voces y ecos*, Lima, Universidad del Pacifico, *Apuntes66. Revista de ciencias sociales*, 2010, 166-171.

GATTI MURIEL, C., 2010. "Dos lecturas de la Comedia de Dante Alighieri en la poesía peruana del siglo XXI: *Vigilia de los sentidos* de Jorge Wiesse y *Dante y Virgilio iban oscuros en la profunda selva* de Marco Martos", in *Actas de XVII Congreso de la Asociación Internaioonal de Hispanistas: rumbos del hispansimo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, 278-284.

HERNÁNDEZ, A., 2013. *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, México, Tusquets.

LAMBERTI, M., 2007. "Los estudios dantescos en México", in N. Bottiglieri, T.Colque (a cura di) , *Dante en América Latina*, Cassino, Edizioni dell'Università di Cassino, pp. 545-562.

MAGNANI, I., 2020. "Los caminos del inframundo", in G. Nuzzo (a cura di), *Eva e le altre*, Salerno-Milano, Oèdipus, pp. 449-462.

MONGE, E., 2015. *Las tierras arrasadas*, Literatura Random House, México.

PAOLI, R., 1979. "La presenza della cultura italiana nell'opera di Jorge Luis Borges", *L'albero*, 61-62, pp. 71-94.

---, 1997. *Borges e gli scrittori italiani*. Napoli, Liguori.

Patat, A., 2014. "Difusión traducción y crítica de la literatura italiana en Argentina a principios del siglo XX. Algunas cuestiones clave", in V.Cervera Salinas y M.D. Aguiar (eds.), *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*, Murcia, Editum, pp. 189-214.

Petrelli, M., 2002. "Il gesto della citazione", *Leitmotiv*, 2, pp.71-86.

Reati, F., 1992. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa.

Rodríguez, J., 2015. "Raúl Zurita: Dante es la gran alegoría de la muerte de la poesía", *El Mercurio*, suplemento Artes y letras, 20 settembre.

Rodríguez Alcalá, H., 1992. "Miradas sobre *Pedro Páramo* y la *Divina Comedia*", in J. Rulfo, *Toda la Obra*, edición crítica de Claude Fell (coord.), Colección Archivos, Madrid, CSIC, pp. 671-682.

Sorrentino, L., 1975. "Il più grande scrittore del mondo", *L'Europeo*, 23 gennaio 1975.

Vickery, O., 1970. "The Inferno of the Moderns", in M. J. Friedman and J. Vickery (comps.), *Shaken Realist: Essays in Modern Literature in Honor of Friederick J. Hoffman*, Baton Rouge, Louisiana University Press, pp. 147-164.

Viñas, D., [1964] 1996. *Literatura y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Zúñiga, D.M., 2013. "Presencia de Dante Alighieri en la literatura mexicana", *Magriberia*, 8-9, pp. 91-104.

Wiesse, C. 2008. *La divina Comedia. Voces y ecos*, Lima, Universidad del Pacífico.



HISTORIA
E HISTORIADORES

MARIA MATILDE BENZONI
Università degli Studi di Milano

Italia-America latina: contesti storici e prospettive di ricerca (secoli XVI-XXI)

Nel 2017, l'uscita presso la Cambridge University Press del volume *The New World in Early Modern Italy*,[1] specificamente dedicato alla presenza americana nell'Italia degli Antichi Stati, ha per molti versi sancito il riconoscimento da parte di un editore scientifico che si rivolge a un pubblico accademico potenzialmente globale di un fenomeno di estremo rilievo, invero oggetto di un'attività di ricerca ampia quanto frastagliata da parte di diverse generazioni di storici nati tra il tardo Ottocento e gli ultimi decenni del XX secolo, formatisi in distinte stagioni politico-ideologiche e intellettuali e attivi non solo in Italia ma anche in Europa e nelle Americhe.[2]

Grazie alla mediazione culturale operata dalle due curatrici, che hanno coinvolto nel libro diversi studiosi italiani, e integrato nella bibliografia di riferimento un ampio ventaglio di fonti e ricerche nella nostra lingua, il protagonismo del mondo italiano e degli Italiani della prima età moderna e del XVIII secolo nella produzione di saperi americanistici - ora messi al servizio dei processi di esplorazione, colonizzazione ed evangelizzazione, con le loro molteplici articolazioni, ora della riflessione intellettuale, delle arti e delle forme di diffusione culturale - è stato presentato nella varietà delle sue prospettive, invitando il lettore internazionale alla scoperta di un importante capitolo della storia delle relazioni transatlantiche e delle interazioni globali dell'Europa moderna (Horodowich e Merkey, 2017).

Anche se l'Italia degli Antichi Stati, a differenza di altri attori politici europei, non ha esercitato un diretto controllo sulle Americhe, le relazioni della penisola mediterranea con

[1] Il testo è dedicato con commozione e rimpianto a Claudia Borri, amica cara e studiosa di profonda umanità, che ha amato la natura, la storia e il Cile, appassionando negli anni, con i suoi interventi e la sua esperienza, gli studenti del corso di Storia della Spagna e dell'America latina. Dato il taglio diacronico del saggio, si è optato per un apparato di riferimenti snello, segnalando di volta in volta, tra testo e note, lavori di sintesi e fonti particolarmente evocative al fine di invitare il lettore all'approfondimento dei diversi fenomeni storici esaminati.

[2] Nel solco delle acute intuizioni di Federico Chabod, questa importante tradizione di studi si è articolata nel corso del Novecento fino ai giorni nostri sul filo delle generazioni lungo diversi filoni di indagine tra i quali si ricordano: la storia delle idee, la storia della storiografia, la storia della cultura, la storia del mondo iberico, la storia del collezionismo etnografico, la storia della Chiesa e degli ordini religiosi, la storia degli Antichi Stati Italiani, la storia economica, la storia culturale, la storia globale.

las Indias si presentano consistenti sin dal ritorno di Colombo dal primo viaggio. Con la sua pluralità di centri politici, economici e culturali, e grazie alla presenza a Roma di un'autorità religiosa che nel 1493 ha affidato alla Corona spagnola il compito dell'evangelizzazione *ad Indos*, prerequisito e suggello della legittimità della proiezione transoceanica della Castiglia, la nascente Italia moderna risulta in effetti coinvolta nell'avvio dell'espansione europea oltre Oceano, impegnandosi al tempo stesso in uno sforzo interpretativo di respiro, e dalla fortuna europea, di fronte alla 'novità americana'.

E ciò, tanto dal punto di vista della sfida rappresentata dall'irrompere nell'orizzonte dei cartografi, degli intellettuali, degli scienziati, dei poligrafi, degli artisti e dei professionisti del libro della misteriosa conformazione dello spazio americano, e dell'imponente complessità di un mondo nativo organizzato in una pluralità di civiltà e società dal profilo schiettamente multietnico, multilinguistico e multiculturale, quanto dal punto di vista degli interrogativi posti a studiosi, diplomatici e religiosi dell'Italia del 'lungo Cinquecento' dalla costruzione di sistemi di dominio fondati sul vassallaggio delle società indigene e sulla loro incorporazione entro le coordinate dell'Antico regime iberico e del cattolicesimo (della Riforma cattolica e della Controriforma).[3]

La precocità del rapporto a distanza del mondo italiano con la nascente America spagnola, e della sua attenzione verso le civiltà e le società amerindiane e i vicereami ispanoamericani, è da ascriversi alla centralità della nostra penisola all'interno delle reti politico-diplomatiche, economiche, religiose e intellettuali europee del XV-XVI secolo, come conferma suggestivamente la ricchezza delle fonti americanistiche raccolte, proprio grazie a tali relazioni dalla proiezione ormai transatlantica, da Giovanni Battista Ramusio ed edite nel terzo volume delle *Navigationi et viaggi*, uscito per la prima volta a Venezia nel 1556.[4] La continuità di simile interesse americanistico nel corso dei due secoli successivi va invece ascritta alla diuturna gravitazione, diretta ed indiretta, del mondo italiano nell'orbita della monarchia imperiale degli Asburgo di Spagna, ai legami con la Spagna dei Borbone e alla vocazione missionaria intrinsecamente universale della Chiesa di Roma, che nel 1622 si istituzionalizza nel dicastero pontificio *De propaganda fide* (Pizzorusso, 2018).

In questa cornice, si inseriscono la circolazione di individui dai diversi status e le esperienze, fissate in vividi resoconti, ricchi di riferimenti etnografici, naturalistici e storici, di figure quali Girolamo Benzoni, Francesco Carletti e Francesco Gemelli Careri, la cui mobilità è epifenomeno di un più ampio scambio transoceanico che favorisce, tra l'altro, l'introduzione nel mondo italiano dei prodotti alimentari americani. Si pensi in primo luogo al cacao, la cui diffusione sotto forma di infuso, «il brodo indiano» a suo tempo oggetto di un fortunato libro di Piero Camporesi e da anni al centro degli studi di *food history* (Pilcher, 2012), sollecita nell'Italia dell'età moderna non solo medici e religiosi, ma anche letterati ed artisti, alimentando la fioritura di testi dai registri diversi, la creatività culinaria e la produzione di utensili e stoviglie per la preparazione e il consumo: oggetti in cui si riverberano in modo cangiante mode e disponibilità socioeconomiche, puntualmente riprodotte nell'iconografia coeva.

Nel secondo Settecento, Giuseppe Parini allude a ben vedere proprio a questo intreccio di dimensioni in una celebre sequenza di versi del poemetto *Il Giorno* in cui, osservando che

[3] Cfr. anche *infra*, *Europa e America allo specchio*, Maria Matilde Benzoni.

[4] V. *supra*, *Conexiones y prácticas historiográficas,* Louise Bénat-Tachot.

«Indiche merci son tazze e bevande», descrive il «giovin signore» posto al risveglio di fronte alla scelta tra caffè e cioccolata. Parini associa tuttavia, significativamente, il consumo del cacao a eventi storici di ampio respiro, non tacendo affatto la brutalità europea nei confronti dei popoli e dei poteri politici amerindiani, esautorati «da' loro aviti troni» (Parini, 1996: vv. 129, 154-157).

Attraverso simili traiettorie, dalla traduzione europea della 'novità americana' nell'idioma di un umanesimo intriso di senso della storia e di vivido interesse etnografico intrapresa da Pietro Martire d'Anghiera tra Quattro e Cinquecento alla proliferazione degli studi storico-etnografici dall'afflato proto-patriottico degli ex Gesuiti ispanoamericani in esilio nello Stato Pontificio a cavallo tra l'età delle Riforme e il periodo napoleonico, la penisola mediterranea non perde mai di vista l'orizzonte del Nuovo Mondo, teatro di una prima stagione della globalizzazione del cattolicesimo romano e di intense interazioni e circolazioni che consentono, tra l'altro, la sedimentazione nelle città italiane di un patrimonio archivistico e bibliografico riconosciuto come tale sin dall'età moderna. Ne fanno parte anche oggetti etnografici che spaziano dai codici precoloniali e coloniali mesoamericani a ornamenti di piume messicani e brasiliani, da artifatti e manufatti nativi a prodotti culturali ibridi in cui è possibile rintracciare, oltre alle radici ispano-americane, influssi asiatici e africani oppure l'adattamento alla domanda europea.

Stratificatosi a partire dal XVI secolo, e ancora da censire nella sua interezza, data la dispersione in una molteplicità di contesti di conservazione nazionali,[5] tale patrimonio è da tempo al centro di una riscoperta dalle importanti riflessi sul piano storiografico e della *public history* giacché attraverso la materialità degli oggetti e la loro mutevole ricezione, evincibile da una non meno cangiante pluralità di fonti coeve ricche di richiami ad esperienze multisensoriali, è infatti possibile far riemergere alla superficie l'articolazione delle interazioni globali dell'Italia degli Antichi Stati. In simile prospettiva, gli album manoscritti del catalogo del secentesco Museo Settala di Milano offrono un'affascinante sintesi degli *exotica* provenienti dalle Americhe, raffigurandoli dal vero, con mirabile precisione nella restituzione del dettaglio etnografico.[6]

L'arrivo in Italia di tali oggetti va ascritto, come nel caso del *Codex Florentinus* oggi conservato alla Biblioteca Laurenziana di Firenze, alle reti diplomatiche oppure alle reti ecclesiastiche impegnate nell'evangelizzazione iberoamericana. In entrambi i casi, si tratta di rapporti ricchi di implicazioni cerimoniali come suggerisce lo storico e collezionista Paolo Giovio nel suo *Elogium* di Hernán Cortés allorquando ricorda la venuta a Roma di «due illustri baroni» amerindiani provenienti dalla Nuova Spagna «con una bella ambasceria mandati» (Giovio, 1559: 269). Più in particolare, la circolazione transatlantica con destinazione italiana degli ecclesiastici attivi nell'America iberica spazia dall'esperienza romana del francescano Diego Valadés, figlio di un *conquistador* e di madre indigena, autore del manuale di predicazione *Rethorica Christiana*, pubblicato a Perugia nel 1579,[7] all'esilio nello Stato pontificio dei già evocati Gesuiti espulsi dall'impero spagnolo nel 1767 (Zupanov, 2019): migliaia di persone di origine transatlantica e spagnola, portatrici di esperienze e di una tradizione di saperi ricca di

[5] Biblioteche, archivi, musei, patrimoni di enti e ordini religiosi, singole chiese, collezioni private.

[6] Da parte loro, le didascalie che ne accompagnano le immagini risultano ispirate a non meno puntuali criteri funzionali ed estetici. Per un bilancio recente, v. "Il Museo Settala", *Nuova Museologia*, 42, 2020: in particolare, la proposta di valorizzazione di G. Perani e l'intervento di A. Aimi, V. De Michele, A. Morandotti.

[7] Nel testo confluisce, anche sul piano iconografico, l'esperienza missionaria condotta nel XVI secolo nel pluriculturale e plurietnico vicereame ispano-americano. Sulla figura e l'epoca del religioso, si v. la tesi di dottorato di Boris Jeanne (2011).

connessioni con il patrimonio americanistico custodito nelle biblioteche, negli archivi e nelle collezioni etnografiche italiane. A confermarlo suggestivamente è l'iconografia che adorna la *Storia antica del Messico* (1780-1781) di Francisco Javier Clavigero, frutto di una rielaborazione delle immagini contenute in alcuni tra i più importanti volumi recanti informazioni americane editi nella penisola italiana tra il XVI e il XVIII secolo.

Tale dinamica élite di religiosi non tarda a prendere direttamente posizione nell'ambito della 'disputa del Nuovo' di tardo Settecento, e a costruire rapporti culturali ed editoriali transnazionali, intrattenendo un pugnace dialogo a distanza con i *philosophes* e gli intellettuali italiani ed europei. Non va altresì dimenticata l'opzione dell'inserimento, legato a necessità di ordine economico, nelle famiglie nobiliari dello Stato della Chiesa.[8] È il caso, per esempio, della residenza a Recanati, in qualità di precettore, del messicano padre Torres. Alla lunga consuetudine quotidiana con il religioso presso casa Leopardi si deve così sia l'interesse americanistico di Monaldo sia l'emergere nel giovane Giacomo di una sensibilità verso il Nuovo Mondo (cfr. Balzano, 2008; Triachini, 2012) la cui eco nelle opere non è a suo tempo sfuggita ad Antonello Gerbi, che la segnala nei primi studi in spagnolo sulla 'disputa del Nuovo Mondo' (Gerbi, 1943, 1944, 1946) pubblicati a Lima durante l'esilio peruviano a causa delle leggi razziali (1938-1948).[9]

Tra Sette e Ottocento, l'intensificazione della circolazione intercontinentale, sullo sfondo della crisi del mondo atlantico e dell'internazionalizzazione della rivoluzione francese, favorisce inoltre l'arrivo in Europa e in Italia di esponenti delle élites ispano-americane, a partire da Simón Bolívar. E con esse, anche quella di 'liberi di colore' e di personale domestico afro-discendente, come in fondo suggeriscono tante pagine 'italiane' dei romanzi di Alejo Carpentier.[10]

Attraverso tale pluralità di esperienze e visioni, sin dalla prima metà dell'Ottocento, il nascente mosaico di nuovi Stati sorto sulle ceneri dell'edificio imperiale ispano-americano può pertanto presentarsi agli occhi degli Italiani che vi si recano per ragioni legate alle professioni del mare, al commercio a largo raggio, all'esilio politico e a viaggi di conoscenza, o di coloro che dalla penisola mediterranea osservano il subcontinente a distanza, nel segno di uno spazio sì in turbinosa riarticolazione geopolitica e politico-istituzionale, ma pur sempre legato da un retroterra di relazioni di carattere politico-religioso, economico e culturale alla nostra penisola.

Da questo punto di vista, la continuità della presenza dei Genovesi nelle reti commerciali ispano e iberoamericane tra Sette e Ottocento, diffusamente studiata da Catia Brilli (2016), costituisce un'evidenza estremamente significativa. Ne è altresì suggestiva riprova la sensibilità verso il tema da parte di Carlo Cattaneo, il quale rivela nelle sue note americane piena consapevolezza di simile retroterra di rapporti, formulando contestualmente un giudizio non apodittico nei confronti dell'arduo processo di istituzionalizzazione dei nascenti paesi ispano-americani (cfr. Benzoni, 2004a), cui partecipano non pochi Italiani.

Anche se a lungo, nell'immaginario nazionale, si è imposta come un *unicum* la figura di Giuseppe Garibaldi, 'eroe dei due Mondi', l'elenco sarebbe in effetti considerevole. Per brevità, ci si limita a ricordare, da un lato, il romagnolo Agostino Codazzi e il milanese Antonio Raimondi, protagonisti, tra l'altro, di importanti spedizioni, rispettivamente, nell'entroterra co-

[8] Si rimanda all'ampia bibliografia in argomento di Niccolò Guasti.

[9] V. anche *infra*.

[10] Si pensi in particolare a *El reino de este mundo*. V. anche *infra*.

lombiano e venezolano, e in Perù,[11] e, dall'altro, il brianzolo Gaetano Osculati, la cui traversata amazzonica sulle orme di Orellana s'inscrive nelle perlustrazioni delle frontiere interne del subcontinente. Tali esperienze confermano le dimensioni della mobilità transatlantica durante la Restaurazione e il Risorgimento, arricchendo il patrimonio americanistico italiano di relazioni di viaggio e raccolte naturalistiche ed etnografiche, oggi in parte confluite in collezioni museali, e già all'epoca oggetto di attenzione in Europa e nelle Americhe.

La presenza dei Genovesi nelle reti migratorie di inizio Ottocento è insomma espressione di un processo dalla forte matrice regionale, destinato a intensificarsi in modo sostanziale nella seconda metà del secolo, assumendo i connotati della 'Grande emigrazione' dalla neonata Italia unita. Matura in questa cornice l'attenzione verso il subcontinente della Santa Sede, che nel corso del secolo si dimostra progressivamente incline a conferire visibilità al proprio carisma di autorità virtualmente universale in un contesto iberoamericano segnato dalla diffusione del liberalismo, del protestantesimo e dal tumultuoso incremento degli arrivi che allentano il controllo ecclesiastico sui migranti italiani ed europei.

Gli specialisti hanno adottato il termine romanizzazione per definire simile processo e le sue implicazioni sul piano dottrinale e culturale. Se queste ultime manifestano un tratto schiettamente eurocentrico rispetto alla plurisecolare tradizione della Chiesa nell'America spagnola,[12] la riarticolazione dei rapporti tra la Santa sede e le chiese del subcontinente va tuttavia letta in chiave transatlantica giacché vi contribuiscono attivamente influenti settori degli ambienti ecclesiastici e del mondo cattolico latinoamericani. A confermarlo è in primo luogo l'inaugurazione a Roma, nel 1858, del Collegio Pio latinoamericano,[13] la cui fondazione si deve proprio all'impegno di alcuni religiosi del subcontinente.

Il nuovo centro di formazione risponde al disegno di Pio IX, che ha potuto seguire in gioventù i complessi prodromi dell'attivazione dei rapporti diretti tra la Santa Sede e le nascenti repubbliche ispano-americane, inclini a considerarsi eredi del patronato, grazie alla partecipazione alla prima missione diplomatica pontificia inviata in Sud America, e più specificamente in Cile, all'epoca delle Indipendenze (1823-1825). Protagonista della prima parte del romanzo di Alejo Carpentier *El arpa y la sombra* (1978), Giovanni Mastai Ferretti ha in effetti sperimentato di persona la forza dirompente delle rivoluzioni atlantiche con il loro portato «massonico e laicista», intuendo i rischi che si profilano oltre Oceano per gli interessi ecclesiastici, la posizione pubblica della Chiesa-istituzione e la sua funzione socioeconomica e culturale.

Gli scontri, a tratti asperrimi, tra conservatori e liberali che caratterizzano i processi di *State* e *Nation Building* nel subcontinente si giocano a ben vedere anche su questo delicato terreno. Il caso più eclatante è quello del Messico, dimidiato dei suoi territori a seguito della catastrofica guerra con gli Stati Uniti (1846-1848). Tant'è che, com'è ben noto, negli anni Ses-

[11] Beltrami, Linati, De Attellis di Sant'Angelo, De Angelis…

[12] Le chiese latinoamericane affondano a ben vedere le loro radici in una Chiesa coloniale detentrice per secoli di un grande prestigio istituzionale, economico e culturale a livello locale, anche se fortemente ridimensionata sul piano della numerosità dei suoi membri dall'espulsione dei Gesuiti di tardo Settecento. Formatosi dal XVI secolo alla tradizione del regalismo spagnolo, e sullo sfondo della sedimentazione di una religiosità popolare dalle profonde matrici amerindiane e africane, il clero ispanoamericano è stato altresì assai significativamente segnato tra Sette e Ottocento dalle Riforme borboniche, dai primi echi delle rivoluzioni atlantiche e dai movimenti di *insurgencia* delle Indipendenze nei decenni d'avvio del XIX secolo, caratterizzati da un notevole protagonismo da parte degli ecclesiastici.

[13] Per una sintesi, cfr. R. de Roux (2014) e il discorso tenuto da Papa Francesco presso l'istituzione il 20 novembre 2020, <http://www.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2020/november/documents/papa-francesco_20201120_collegio-latinoamericano.html>

santa dell'Ottocento i conservatori locali, ostili alla destrutturazione legale dell'organicismo ispano-cattolico promossa da Benito Juárez, riesumano il 'fantasma' dell'impero, fugacemente rivitalizzato all'alba dell'indipendenza da Augustín de Iturbide. In un quadro di invasione europea e guerra civile, essi offrono così il trono a Massimiliano d'Asburgo, ultimo viceré del Lombardo Veneto e poi protagonista di un viaggio scientifico in Brasile, in occasione di una missione a Trieste. Una proposta che gode del pieno beneplacito di Napoleone III, deciso ad avvantaggiarsi del vuoto aperto dalla guerra civile negli Stati Uniti per rilanciare la presenza francese in America in nome di un'idea di 'latinità' che attinge al cattolicesimo con chiaro tratto antagonistico nei confronti dell'espansionismo geopolitico, economico e culturale degli 'anglosassoni' e 'protestanti' Stati Uniti e Gran Bretagna (De Giuseppe, 2013).

Le vicende messicane e il tragico epilogo dell'effimero 'secondo impero' di Massimiliano d'Asburgo (1864-1867) suscitano notevole attenzione nella neonata Italia unita sia sul piano politico-diplomatico sia su quello ideologico, riproponendo in chiave transatlantica il confronto tra liberali e conservatori, repubblicani e monarchici, anticlericali e garanti dell'ordine tradizionale. Come si sa, l'attribuzione a Mussolini del nome Benito è un omaggio a Juárez, che ha separato lo Stato dalla Chiesa, resistendo all'invasione francese e alla 'restaurazione monarchica' da parte di un 'austriaco'. Ed è altresì nell'orizzonte transatlantico in cui Napoleone III si fa promotore dell'idea di 'America latina' che va inserito il progetto della canonizzazione di Cristoforo Colombo, delineato nell'opera che reca il nome del navigatore (1856) di Antoine François Félix Comte de Roselly de Lorgues, «postulateur officiel de la cause de Colombo devant la cour de Rome» (Pector, 1898: 201-202), al fine di trasformare il Genovese in un potente simbolo intercontinentale della cattolicità.[14] Un'iniziativa promossa in Francia, ma sostenuta da Pio IX, che nel 1864 licenzia il *Sillabo*.

Con l'Unità, si avvia la graduale formalizzazione dei rapporti bilaterali del Regno d'Italia con i paesi latinoamericani, che si avvantaggiano dell'apporto demografico, socioeconomico e culturale degli Italiani, ora in forma macroscopica, come nel caso dell'Argentina, o assai considerevole, come in quello dell'Uruguay e del Brasile, ora in forma più carsica: dal Perù al Messico, dal Cile al Centro America. Per questa via, si intensifica altresì la presenza oltre Oceano dei religiosi italiani, i quali non si recano nel subcontinente, e segnatamente in Argentina e Brasile, soltanto per far fronte alle necessità delle comunità di connazionali *in loco*, sempre più nutrite e variegate dal punto di vista regionale a causa dell'ingrossarsi dei flussi migratori, ma anche per contribuire, come già nei secoli passati, all'evangelizzazione.

L'attività missionaria viene in effetti rilanciata dalla spinta verso la colonizzazione delle frontiere interne dei paesi del subcontinente: spazi enormi, di grande diversità ecologica, ove vivono popolazioni native sottoposte a una crescente, e in prospettiva inarrestabile, pressione da parte delle oligarchie latinoamericane e degli investitori internazionali che, nel segno dell'espansione della 'civiltà', affidano l'avvio della messa 'a coltura' delle terre indigene ai migranti, europei e italiani, anche nella prospettiva del *blanqueamiento* delle multietniche popolazioni dei rispettivi paesi, inseritisi nel mercato globale ottocentesco quali esportatori di prodotti agropecuari e materie prime.

Le reti politico-diplomatiche, socio-economiche, religiose e culturali transatlantiche tendono così a ramificarsi, con la conseguente crescente diffusione, con intensità che variano

[14] Il volume viene tradotto in italiano sin dal 1857.

dall'Argentina della 'Grande emigrazione' ai paesi ispanoamericani con una presenza italiana rarefatta, della cultura materiale delle regioni della nostra penisola, delle associazioni di mutuo soccorso, delle scuole italiane, della stampa in lingua italiana, delle arti italiane con i loro generi e le loro forme di espressione. A fine Ottocento, la neoistituita Società Dante Alighieri ambirebbe ad assumere la guida di simile fenomeno, accentuato dalla crescita delle partenze verso il subcontinente, avocando a sé il compito di «tutelare e diffondere la lingua e la cultura italiane nel mondo, ravvivando i legami spirituali dei connazionali all'estero con la madre patria e alimentando tra gli stranieri l'amore e il culto per la civiltà italiana» (Società Dante Alighieri).

Nel quadro dell'emergere di una ormai organica attenzione storiografica verso il contributo culturale globale offerto dal mondo italiano nell'età moderna e contemporanea,[15] alla consolidata sensibilità verso la circolazione di autori, discipline scientifiche e generi letterari si è aggiunta l'attenzione verso l'opera, concepita sia come impresa economica sia come modello di *world music* sia come archivio culturale, data la presenza nei libretti e negli allestimenti di riferimenti che restituiscono in chiave esotizzante le interazioni della globalizzazione ottocentesca e della *Belle Époque*. Nella sua dimensione di fenomeno artistico e di intrattenimento intercontinentale, l'opera italiana sostiene d'altra parte l'edificazione dei grandi teatri latinoamericani, spesso affidata a progettisti della penisola. Ingegneri, architetti, artisti, decoratori, musicisti, donne e uomini di teatro attivi in America latina tra il tardo Ottocento e i primi decenni del XX secolo offrono pertanto un contributo significativo all'europeizzazione del paesaggio e dei consumi culturali in contesti urbani. Si pensi, a titolo meramente esemplificativo, agli interventi degli architetti Adamo Boari, Francesco Tamburini, Vittorio Meano, Gaetano Moretti, rispettivamente, a Città del Messico, Buenos Aires, Montevideo, Lima, e agli interventi pittorici italiani nel Teatro Amazonas di Manaus e nel Teatro da Paz di Belém.

Serge Gruzinski, cui si deve l'intuizione di questa dimensione globale dell'opera italiana, si è altresì a suo tempo soffermato sulla figura del compositore brasiliano Carlos Gomes, perfezionatosi a Milano e attivo nel tardo Ottocento in Italia, ove rappresenta con alterne fortune le sue opere alla Scala e in altri teatri della penisola, conquistando il pubblico italiano ed europeo in particolare grazie a *El Guarany* (1870). Un esempio di alto profilo della mobilità transatlantica dei latinoamericani che nel secondo Ottocento si recano in Europa, e per questa via anche in Italia, per una pluralità di ragioni: dalla diplomazia ai commerci, dalle funzioni ecclesiastiche all'esilio politico, dalla formazione alla ricerca artistica e letteraria nonché il turismo d'élite, spesso intrecciando diverse delle appena evocate motivazioni.

Per parte loro, tra Otto e Novecento le comunità italiane in America latina si presentano ormai articolate dal punto di vista socioeconomico, annoverando al loro interno settori imprenditoriali di rilievo che, in occasione delle esposizioni generali in Italia, autopromuovono un'immagine alternativa, nel segno di una capacità di espansione legata all'ingegno, della 'Grande emigrazione'. Nel 1900 Luigi Einaudi esprime apprezzamento per tale fenomeno nel suo *Un principe mercante*, con l'auspicio di una crescita delle esportazioni italiane verso il Sud America. Per quanto 'congiunturale', l'ottimismo di Einaudi trova in effetti riscontro nella presenza nel variegato mosaico di comunità italiane di istituti di credito 'etnici' che attirano l'interesse

[15] Si segnala l'intensa attività dal PRIN2015 *Translating Worlds. Towards a Global History of Italia Culture, 1450-1914* (coordinatore nazionale, G. Abbattista) confluita in due volumi sul tema in corso di pubblicazione per Routledge. Si può vedere anche G. Marcocci, 2014.

di alcune banche miste italiane per il loro carattere di *passe-partout* per accedere alle economie locali. La Banca Commerciale Italiana, già caratterizzata da un profilo internazionale per origini e formazione dei capitali, comincia a investire nel 1906 nel Banco commerciale-italiano di San Paolo, poi incorporato con la denominazione di Banco italo-brasiliano nel 1910 nella Banque Française et Italienne pour l'Amérique du Sud, nota come Sudameris. È l'inizio di una proiezione verso il subcontinente che si intensifica, nel ventennio successivo, in un quadro di crescente competizione tra gli attori bancari internazionali attivi in Sud America, coinvolgendo anche il Credito Italiano e intrecciandosi con la prima espansione degli investimenti nel subcontinente delle imprese italiane, a partire dalla Pirelli (Piluso, 1994).

In parallelo, si registra il consolidamento dei rapporti tra la Santa Sede e gli episcopati del subcontinente. Un processo suggellato nel 1899 dalla celebrazione, proprio presso il Pio Latinoamericano, del Primo concilio plenario latinoamericano. A promuoverlo è Leone XIII, che nel 1892, con l'enciclica *Quarto abeunte Saeculo*, indirizzata «Ai Venerabili Fratelli Arcivescovi e Vescovi di Spagna, d'Italia e delle Americhe» (Leone XIII, 1892), ha rilanciato la figura di Cristoforo Colombo, conferendo alla sua 'scoperta' una funzione provvidenziale per agglutinare e disciplinare le comunità migranti cattoliche nelle Americhe, ove tuttavia ormai circola una pluralità di ideologie politiche in contesti *de facto* multiconfessionali. In simili condizioni, s'intensifica tanto la formazione delle future gerarchie ecclesiastiche latinoamericane presso i centri romani quanto il contributo dei religiosi e delle religiose italiani oltre Oceano, grazie anche la istituzione di nuovi ordini.[16]

Nel XIX secolo e tra Otto e Novecento, il patrimonio americanistico italiano si arricchisce pertanto in modo sostanziale sul piano quantitativo e delle tipologie documentarie, articolandosi in una molteplicità di filoni, espressione del 'farsi' di una sempre più fitta trama di rapporti transatlantici di cui resta traccia nelle fonti istituzionali, civili ed ecclesiastiche, nelle fonti legate alle attività imprenditoriali, nelle collezioni etnografiche, nelle arti, nella fotografia, nella memorialistica, nell'epistolografia in cui si riflette, tra l'altro, l'esperienza della 'Grande emigrazione' nonché nella cultura materiale. Vi sono poi le fonti a stampa, in espansione alla luce della crescita e diversificazione di quotidiani e periodici, e di un analogo incremento dei generi della produzione libraria. Di grande rilievo, infine, è la dimensione iconografica interna alla produzione a stampa, favorita anche dalla nascente moderna comunicazione pubblicitaria. Si tratta di un patrimonio documentario multiforme e polifonico, che l'adozione integrata delle prospettive metodologiche della microstoria, della storia transnazionale, della storia culturale, della storia globale e dei *material culture studies* può consentire di valorizzare in modo sempre più persuasivo.

La mobilità transatlantica del giornalista e scrittore Luigi Barzini, e la pluralità dei temi trattati nelle sue corrispondenze e nei suoi fortunati libri di viaggio, ampiamente tradotti, esemplifica per molti versi l'intensità raggiunta dai rapporti tra l'Italia postunitaria e l'America latina. Com'è noto, Barzini descrive l'emigrazione italiana in Argentina in un reportage-inchiesta, commissionatogli dal *Corriere della Sera* all'indomani della legge del 1901, per «esaminare da presso la vita dei nostri emigranti nel loro nuovo ambiente, vedere la loro nuova situazione

[16] «Las cinco congregaciones religiosas femeninas provenientes de Italia fueron: Capuchinas de Loano (1889), Hijas de María Auxiliadora (1892), Misioneras de San Carlos Borromeo – Scalabrinianas – (1895), Hermanitas de la Divina Providencia (1900), Apóstolas del Sagrado Corazón de Jesús (1900)» (R. de Roux, 2014: 41).

morale e materiale» (Barzini, 1902). I suoi articoli sul «paese dove vive il maggior numero d'italiani, e dove per cinquanta anni si è diretta la più grande corrente della nostra emigrazione», vengono pubblicati sotto forma di libro nel 1902, con il titolo *L'Argentina vista come è*.

Nel 1910 è la volta de *Il volo che valicò le Alpi*, volume che raccoglie i pezzi da Barzini dedicati alla trasvolata alpina del pilota peruviano Jorge Chávez, perito il 27 settembre di quell'anno a seguito del fortunoso atterraggio, qualche giorno prima, a conclusione di un'impresa aeronautica assolutamente pionieristica, significativamente promossa a Milano dal *Corriere della Sera* e dal *Touring Club Italiano*. Un evento che ha lasciato il segno nella memoria del pubblico italiano e internazionale, al punto che nel suo *Il cavallo e la torre* (1991) Vittorio Foà ricorda l'associazione da parte della madre del giorno della sua nascita alla tragica prodezza di Chávez. Barzini è altresì in America nel 1914 per l'inaugurazione del canale di Panama che, con la telegrafia senza fili, sancisce in prospettiva una sostanziale trasformazione dei tempi delle comunicazioni tra l'Italia, l'Europa e l'America latina, in particolare con i paesi del subcontinente affacciati sull'Oceano Pacifico. A questo soggiorno americano vanno infine ascritte le corrispondenze di Barzini dal Messico rivoluzionario per il *Corriere della sera* (1914).

La Prima Guerra mondiale segna una netta inversione nei flussi migratori italiani verso l'America latina, con il rientro di tanti connazionali dal subcontinente. Negli anni Venti, l'irrigidimento delle politiche migratorie nelle Americhe, indice di profonde tensioni sociali, politiche ed economiche globali destinate ad accentuarsi a causa dell'impatto della crisi del Ventinove, determina una sostanziale contrazione negli espatri dal nostro paese, avviando contestualmente un mutamento del profilo socioculturale dei migranti, al cui interno cominciano ad annoverarsi individui con competenze professionali specifiche (Vangelista e Pagnotta, 2020: 160). Nell'immediato Primo Dopoguerra l'America latina rimane nondimeno una frontiera appetibile per alcuni istituti di credito italiani, come confermano la proiezione della Sudameris in Brasile, Argentina, Colombia, Cile e Uruguay e l'acquisizione da parte della COMIT nel 1919 di una partecipazione del Banco Italiano-Lima, fondato nel 1889 da esponenti della comunità italiana in Perù.

Proprio a Gino Salocchi, che diventa *gerente* dell'istituto di credito, si deve anzi il coordinamento del progetto del *Museo de Arte Italiano* di Lima, poi realizzato su disegno di Gaetano Moretti al fine di ospitare una collezione di arte contemporanea italiana la cui costituzione viene affidata al critico Ugo Ojetti. Offerto dalla comunità italiana alla capitale del Perù in occasione del primo centenario dell'Indipendenza (1921), il nuovo museo viene inaugurato nel 1923 (Ojetti, 1922), anno nel quale la Banca Commerciale italiana acquisisce il controllo del Banco Italiano di Guayaquil. Tale operazione è stata preceduta dall'invio di una missione militare italiana (1919), espressione di un certo interesse verso il paese sudamericano, ricco di risorse petrolifere, negli anni che segnano la crisi dello Stato liberale e l'ascesa politica di Mussolini. Contestualmente, arrivano in Ecuador anche i missionari italiani, che svolgono la loro attività nell'area amazzonica (Soave, 2008).

Nei primi decenni del XX secolo, complice per certi versi la stessa istituzione della Società delle Nazioni in Europa, si registra altresì una notevole mobilità transatlantica da parte delle élites politico-diplomatiche, economiche ed ecclesiastiche, e degli intellettuali e artisti latinoamericani, che viaggiano e risiedono anche in Italia. In questa sede ci si limita a ricordare due casi notissimi ma pur sempre particolarmente evocativi, per l'influenza politico-culturale poi esercitata e il segno lasciato nella memoria del subcontinente dai loro protagonisti. Ci si riferi-

sce al soggiorno nel nostro paese di José Carlos Mariátegui e al viaggio italiano di Diego Rivera. Tra il 1919 e il 1922, l'intellettuale peruviano entra in contatto con lo storicismo crociano, il pensiero di Piero Gobetti, il marxismo italiano, Gramsci e, per questa via, con la storiografia e la sociologia europee. Grazie alla distanza, e all'esperienza diretta del Biennio rosso, del tramonto dello Stato liberale, della scissione in seno al Partito socialista che porta alla nascita del PCI nel 1921, dell'ascesa di Mussolini, Mariátegui affina in modo per molti versi sostanziale il proprio sguardo verso il Perù quale problema storico e progetto politico-culturale contemporaneo, articolandolo al rientro in patria in una pietra miliare del marxismo latinoamericano: i *Siete Ensayos* (cfr. Nodari, 2018).[17]

Sempre nel 1921, dopo aver visitato nel corso di alcuni mesi il nostro paese anche per indicazione delle autorità messicane (Bargellini, 1995), Diego Rivera, dal 1907 in Europa per la sua formazione d'artista, rientra in Messico, dove viene arruolato dal segretario della SEP José Vasconcelos per promuovere la nazionalizzazione delle eterogenee masse messicane nel segno del meticciato biologico e culturale e dell'adesione al progetto modernizzatore della rivoluzione. L'artista trasfonde nella sua narrazione per immagini della storia pluriculturale e plurimillenaria del Messico reminiscenze dell'arte etrusca, paleocristiana e dei primitivi italiani, imponendosi poi per decenni come l'esponente più noto internazionalmente del *muralismo* messicano.

Con l'affermarsi della politica del 'Buon vicinato' e il crescente interesse degli Stati Uniti del *New Deal* verso il subcontinente, il comunista Rivera realizza anche alcuni spettacolari interventi artistici dal contenuto militante a San Francisco, Detroit e New York. La sua opera e la sua figura non lasciano pertanto indifferente un viaggiatore colto quale Emilio Cecchi, protagonista di due viaggi in Messico dagli USA negli anni Trenta. Nei suoi reportages, Cecchi registra altresì la compresenza nel paese latinoamericano di tratti 'sovietici' e di una commovente religiosità popolare. Un fenomeno di cui coglie le profonde radici storiche e antropologiche, e che rende ai suoi occhi schiettamente politica la spettacolare frattura tra lo Stato e la Chiesa apertasi nel paese latino-americano negli anni Venti (cfr. Benzoni, 2012: 282-305, *passim*).

Il conflitto esploso all'epoca della presidenza di Calles (1924-1928), deciso ad applicare con rigore i principi della separazione Stato-Chiesa che informano la costituzione del 1917, ha invece suscitato una viva preoccupazione presso la Santa Sede, attirando l'attenzione del mondo cattolico italiano sin dalla metà degli anni Venti. Alcuni settori di quest'ultimo cominciano così a seguire con estrema apprensione la situazione della Chiesa in Messico grazie anche all'attivismo interamericano e transatlantico degli ecclesiastici messicani e alla propaganda dei sostenitori dei *Cristeros* (1926-1929). Per questa via, i fedeli italiani vengono orientati a leggere nel segno del 'martirio' il conflitto politico-istituzionale in essere, caratterizzato da forme di anticlericalismo estremo e da vere proprie sollevazioni nel mondo rurale in nome della croce. La crisi nei rapporti Stato-Chiesa in Messico viene nondimeno indirizzata entro una cornice politico-istituzionale attraverso gli *arreglos* del 1929 (De Giuseppe, 2020), l'anno dei Patti Lateranensi che riportano invece la chiesa cattolica al centro della società italiana.

Ottenuto l'appoggio della Santa Sede e di ampi settori del mondo cattolico, che continua a guardare con apprensione alle condizioni della Chiesa-istituzione in Messico, paese iden-

[17] V. anche <https://www.mariategui.org/>

tificato da Pio XI come uno dei portabandiera dell'anticlericalismo internazionale con la Spagna repubblicana e la Russia sovietica (Ceci, 2013), il regime fascista prosegue i tentativi di influenza diretta sulle nutrite comunità italiane nel subcontinente, avviati dall'inizio del decennio e sostenuti attraverso una retorica ispirata alla proiezione transatlantica dell'Italianità di cui si possono cogliere le avvisaglie nel primo numero della rivista del Touring Club *Le vie d'Italia e dell'America latina*, uscito nel gennaio del 1924. Il periodico, pubblicato fino al 1932, viene a ben vedere specificamente concepito per i soci italo-latinoamericani, questi ultimi presentati come «la seconda generazione di coloro che se non hanno la cittadinanza legale italiana e sono divenuti cittadini del Paese cui danno la loro proficua attività, nondimeno conservano un amore per quella gloriosa Italia, che diffuse nei secoli in tutto il mondo la propria civiltà, e irradia sempre sui paesi latini la luce dell'antica grandezza e della moderna rinascita».[18] Le pagine della rivista, ricche di inserzioni pubblicitarie, restituiscono altresì un vivace profilo degli intrecci economici transatlantici coevi, invero espressione dello sforzo profuso dai diversi attori negli anni e nei decenni precedenti.

Nonostante l'attivismo in Argentina (Bertagna, 2020)[19] e nel subcontinente da parte degli agenti della propaganda fascista[20] (Fotia, 2019), tra i quali si staglia la figura del giornalista Mario Appelius, autore di fortunati libri di viaggio in America latina e direttore dal 1930 al 1933 del *Mattino d'Italia* di Buenos Aires, e a dispetto della presenza di missioni militari e di polizia in diversi paesi e del contributo offerto dagli ecclesiastici italiani, l'istituzionalizzazione della fascistizzazione delle comunità italiane in loco non si rivela praticabile (Franzina e Sanfilippo, 2003; Scarzanella, 2007). La graduale centralizzazione della propaganda, le forme di mobilitazione promosse dal regime attraverso i suoi emissari e il controllo di organi di stampa, istituzioni quali la 'Dante Alighieri', centri di formazione e cultura ecc. in America latina non riescono infatti a incidere in modo organico sulle collettività italo-americane per una serie di fattori: la contrazione degli espatri negli anni intra-bellici, l'inserimento degli italiani nelle società di accoglienza attraverso le unioni matrimoniali, l'indubbia disomogeneità della presenza italiana nei diversi paesi dell'America latina. Vanno altresì evidenziati il retaggio nelle comunità italiane delle idee più avanzate del Risorgimento e la presenza di socialisti, anarchici, antifascisti ed esponenti di diverse minoranze religiose.

Così, anche se l'ascendente transatlantico esercitato dalla figura di Mussolini è indubbio, come dimostrano sia il radicamento nei paesi del subcontinente di una corrente di ammirazione e simpatia per la figura del duce da parte di singoli e gruppi sin dagli anni Venti sia l'influenza esercitata dal modello politico-ideologico ed istituzionale del fascismo italiano su alcuni dei leader dei populismi latinoamericani, a partire da Gétulio Vargas in Brasile (Savarino e Bertonha, 2013), l'attitudine dei governi dei paesi del subcontinente nei confronti della propaganda fascista rimane ancipite. Il duce è pur sempre alla guida di un paese straniero che negli anni Trenta, segnati dalla conquista dell'Etiopia, dalla partecipazione italiana alla guerra di Spagna a fianco dei nazionalisti e dall'allineamento con Hitler, si propone come modello politico e ideologico alternativo su scala globale, cominciando a irritare

[18] *Le vie d'Italia e dell'America latina*, 1, 1924, p. 2. La presentazione del primo numero è stata sottoscritta da una pluralità di figure istituzionali qualche mese prima del rapimento Matteotti e dell'Aventino. V. versione digitalizzata del periodico: https://www.bdl.servizirl.it/vufind/Record/BDL-OGGETTO-989.

[19] V. anche gli studi sul Messico di Franco Savarino.

[20] V. *Supra*, Laura Fotia, *Circolazione di idee*.

gli stessi Stati Uniti. Lo si avverte dai toni della dichiarazione finale dell'Ottava conferenza dell'Unione panamericana, apertasi a Lima il 9 dicembre 1938, ricorrenza della battaglia di Ayacucho: le repubbliche americane, si legge infatti nel documento, dichiarano formalmente di volere difendere l'emisfero occidentale «against all foreign intervention or activity that may threaten them» (Inter-American Solidariety, 1938).

Gli espatri verso il subcontinente riprendono proprio alla fine degli anni Trenta a causa dell'attivarsi del micidiale dispositivo antisemita del Regime (1938). La gestione dei rifugiati e dei flussi migratori in vigore all'epoca negli Stati Uniti trasformano l'America latina, ove peraltro circolano sentimenti antisemiti e le politiche migratorie hanno a loro volta assunto un carattere restrittivo, in una meta alternativa per molti italiani di origine ebraica, costretti all'esilio a fronte delle discriminazioni e delle restrizioni che ne degradano lo status di cittadini contenute nei *Provvedimenti per la difesa della razza italiana* (Klein, 2018). Seppure in queste condizioni, il subcontinente si trasforma così in un approdo per tali forme di angosciosa migrazione forzata, non solo per il radicamento socio-economico e culturale di una eterogenea ma robusta presenza italiana ed ebraica - in particolare in Argentina e il Brasile - ma anche per l'inatteso aprirsi di spazi di accoglienza in Stati rimasti ai margini dell'emigrazione nazionale quali Ecuador e Bolivia (Avni, 1992).

Per il contributo intellettuale e professionale poi offerto nei paesi latinoamericani, in diversi casi diventati patria d'adozione, l'emigrazione degli ebrei italiani verso il subcontinente suscita un crescente interesse storiografico.[21] In questa sede, oltre a richiamare il rilievo, in termini numerici e di competenze, del trasferimento di accademici, imprenditori, intellettuali e giornalisti in Argentina e Brasile, si ricordano i casi dei già menzionati Ecuador e Bolivia, rispettivamente per il contributo offerto da un gruppo di scienziati italiani di origine ebraica alla fondazione dell'industria farmaceutica LIFE, e per il ruolo svolto dalla seconda quale destinazione di un'emigrazione di transito in previsione di un successivo trasferimento in Argentina.[22] In taluni casi, la Bolivia si trasforma tuttavia in terra d'asilo: così è per Giorgina Levi, insegnante, studiosa, e in seguito giornalista e parlamentare, emigrata nel paese andino con il marito nel 1939, da dove prende posizione contro il nazifascismo.[23]

A dispetto di una politica immigratoria poco favorevole, anche il Perù costituisce una meta per gli ebrei italiani. Nell'autunno del 1938, in qualità di *gerente* di lungo corso del Banco Italiano-Lima, è proprio il già ricordato Gino Salocchi a organizzare, su richiesta dell'amministratore delegato della Banca Commerciale Italiana Raffaele Mattioli, il trasferimento per una missione di ricerca nel paese sudamericano di Antonello Gerbi, all'epoca capo dell'Ufficio studi della banca italiana. E in Perù riparano con la famiglia anche lo storico del cristianesimo Alberto Pincherle, importante studioso di Agostino di Ippona, e l'ortopedico Giulio Faldini, che nel paese latino-americano introduce l'eccellenza della scuola di chirurgia vertebrale dell'Istituto Rizzoli di Bologna. Entrambi condividono gli anni successivi con Gerbi, il quale, già promettente storico delle dottrine politiche del Settecento e dell'Ottocento europeo, nel quadro di un decennale esilio nel paese sudamericano (1938-1948), si inserisce nei circoli intellettuali limeñi e nella rete di rapporti emisferici coordinata

[21] Cfr. <http://intellettualinfuga.fupress.com/en>.

[22] Sulla diaspora ebraica italiana in Argentina, v. anche C. Cattarulla, 2018.

[23] Cfr. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/refuge-in-latin-america>

dagli storici statunitensi, avviando le ricerche che ne hanno fatto un americanista di fama internazionale.[24]

Dopo Pearl Harbor, Washington intensifica in effetti l'attenzione verso le comunità italiane in America latina per favorire, anche attraverso queste ultime, sia l'appoggio dei paesi del subcontinente più tiepidi nei confronti degli Alleati, tra i quali spicca l'Argentina, sia il sostegno in vista di un prossimo cambiamento di regime nella nostra penisola. Nelson Rockefeller, all'epoca Coordinator of Latin American Affairs, affida lo sviluppo di tale disegno al Bureau of Latin American Research, presieduto in suo nome dallo studioso italiano di origini ebraiche Max Ascoli. In qualità di presidente della Mazzini Society, quest'ultimo appoggia altresì l'organizzazione del congresso italo-latino-americano tenutosi a Montevideo nel 1942 che riconosce all'ex ministro degli esteri Carlo Sforza la guida della galassia antifascista italiana nelle Americhe, in previsione del crollo del regime e del futuro assetto del paese. Un ruolo legato alla caratura del diplomatico, in esilio dal 1926, e dal 1940 negli Stati Uniti, ove si è rapidamente affermato come un riconosciuto interlocutore politico-istituzionale e accademico di Washington.

Il ruolo di Sforza è destinato per forza di cose a ridimensionarsi a causa delle divisioni del mondo antifascista espatriato oltre Oceano, che si riflettono all'interno della Mazzini Society, e soprattutto degli eventi italiani successivi alla destituzione di Mussolini il 25 luglio 1943 (Nicolosi, 2018).[25] Nondimeno, proprio per la sua eccezionale esperienza transatlantica, Sforza viene inviato da De Gasperi in America latina nel 1946, all'indomani del referendum che sancisce l'avvento della repubblica, per ringraziare le comunità italo-americane, che hanno dato prova di solidarietà verso il paese d'origine, in ginocchio e isolato sul piano internazionale. Il viaggio sottende altresì la ricerca del sostegno da parte degli Stati del subcontinente a favore di 'una giusta pace' per la neonata repubblica, proprio mentre a Parigi è in corso la conferenza delle potenze vincitrici della Seconda guerra mondiale.

La scansione della missione di Sforza, unitamente ad annotazioni sui contatti istituzionali venate di un'attenzione verso le gerarchie ecclesiastiche locali e la temperatura dei diversi paesi del subcontinente, risulta fissata nel diario, in cui emergono alcuni vivaci frammenti: dall'alto profilo della tappa brasiliana all'incontro con Perón («Sorrisi: 'son figlio d'italiani, sardi', frasi in piemontese»); dalla visita alla «simpatica casa del poeta e senatore *comunista* Pablo Neruda» a quella, a Lima, al *Museo de Arte italiano* e «al bel collegio Raimondi». Dagli omaggi a Bolívar in Colombia e Venezuela all'arrivo a Città del Messico, ove Sforza registra l'accoglienza all'aeroporto da parte di «Italiani ex fascisti e antifascisti» e la visita con Diego Rivera «dei suoi affreschi al *Palacio Nacional*» (Melchionni, 1977: passim).

Nel diario di Sforza affiora altresì la presenza delle comunità italo-latinoamericane, di cui l'autore coglie con un certo aristocratico distacco, e sempre per frammenti, il profilo variegato sul piano ideologico, sociologico e istituzionale. In coerenza con la sua volontà di favorire in ogni modo il reinserimento del paese all'interno del sistema internazionale, Sforza, che negli anni precedenti si è nondimeno distinto come alto commissario per «la punizione dei delitti e

[24] Il profilo dell'esperienza peruviana di Antonello Gerbi è stato ricostruito all'interno dell'esposizione: *Storie in movimento*. Italiani a Lima. Peruviani a Milano (16 marzo-14 luglio 2019, MUDEC, Milano), <https://www.mudec.it/ita/milano-citta-mondo-04-peru/>.

[25] Cfr. le ricerche di Antonio Varsori.

degli illeciti del fascismo», tende a minimizzare in un'intervista le già evocate simpatie verso la figura di Mussolini presenti nelle comunità italiane e del subcontinente, liquidandole «come le lotte fra i bianchi e i neri, piuttosto che un contenuto dottrinale» (Pizzoni, 2020: 151). Un'osservazione che sembra in qualche modo esorcizzare il coevo trasferimento oltre Oceano dei gerarchi fascisti, di individui che hanno aderito al regime e alla Repubblica di Salò assumendo posizioni di una certa visibilità pubblica a livello locale e nazionale nonché di un figlio di Mussolini. Al fenomeno si contrappone il rientro in Italia degli esuli antifascisti e degli ebrei italiani, costretti a lasciare il paese nei decenni precedenti a causa del regime e delle leggi razziali.

A tratti confluito all'interno del più ampio impegno della Santa Sede e degli ordini religiosi a favore dell'emigrazione e dei rifugiati, l'espatrio della galassia di persone vicine al Regime verso il subcontinente, con particolare riferimento all'Argentina (cfr. Goni, 2003) e il Brasile, riattiva pertanto nell'immediato secondo Dopoguerra il flusso migratorio italiano verso l'America latina. Federica Bertagna ne ha approfondito lo spettro delle motivazioni, evidenziando, accanto a ragioni di carattere più schiettamente giudiziario e di natura politico-ideologica, lo specifico rilievo del fattore economico, non senza sottolineare la ricaduta del trasferimento di expertise tecnico-imprenditoriale e di forza lavoro italiani sulle economie dei paesi di accoglienza (Bertagna, 2006; 2014). Il caso più noto, studiato dalla stessa Bertagna, è quello di Agostino Rocca (Podestà, 2017), già figura di primo piano della siderurgia italiana, per visione e moderna cultura d'impresa, direttore della Finsider e interlocutore di lungo corso del regime fascista, spostatosi in Argentina nel 1946.[26] Dal *Cono Sur*, Rocca, che può beneficiare ampiamente dell'interfase economica positiva del primo mandato di Perón, avvia la costruzione di un impero industriale su scala latino-americana e poi transatlantica: la Techint. La vicedirezione è affidata a Dino Grandi, ex gerarca fascista, già ministro e diplomatico, riparato in Brasile dal Portogallo alla fine degli anni Quaranta e vicino al mondo imprenditoriale e bancario italiano (cfr. Scarzanella, 2020; Robertini, 2019).

Gli intrecci transatlantici fascisti e neofascisti si giovano dell'attivismo dell'Argentina peronista, che si propone all'Italia dell'immediato Secondo dopoguerra come fonte di approvvigionamenti alimentari e destinazione appetibile per gli emigranti che riprendono a espatriare in maniera considerevole verso il paese sudamericano grazie agli accordi del 1947-1948. Perón, che ha soggiornato nell'Italia mussoliniana tra il 1939 e il 1941, coltiva in effetti l'ambizione di attirare il paese nell'orbita del progetto della *Tercera Posición*, studiato organicamente da Loris Zanatta. Un disegno di cui Eva Perón si fa per molti versi ambasciatrice in occasione del viaggio in Europa del 1947 (Zanatta, 2009; 2016).

Dalle pagine di taluni dei quotidiani italiani dell'epoca affiorano dettagli interessanti in merito alla tappa italiana dell'itinerario di Evita: è il caso per esempio dell'*Unità*, che si sofferma sulla composita natura del comitato d'accoglienza all'aeroporto di Roma, in cui figurano: «[i]l mondo diplomatico romano, [l]e autorità politiche e militari italiane e […] una folla di dame calabro- argentine, […u]na cinquantina di bambine delle scuole elementari inferiori, inquadrate militarmente da giovani maestre in bianco e monache in nero [*che*] hanno agitato festosamente per oltre due ore, attendendo l'aereo, bandierine bianco- azzurre e bianco rosso e verdi» (Pizzoni, 2020: 306). Il quotidiano del PCI stigmatizza ovviamente la condotta della folla all'arrivo della consorte di Perón all'Ambasciata argentina di Roma: per i saluti fascisti,

[26] Dopo essere sfuggito in Italia all'arresto (1945) ed essere stato prosciolto.

la presenza «di persone con distintivi della 'falange spagnola' e del 'movimento sociale' all'occhiello». I «saluti fascisti e i distintivi della 'falange'», si sottolinea nell'articolo «hanno suscitato la disapprovazione di numerosi cittadini presenti. Si è impegnata quindi una vivace baruffa» (Pizzoni, 2020: 307).

Preceduta dall'inserimento nel Piano Marshall e dai risultati delle storiche elezioni dell'aprile del 1948, che hanno sancito la vittoria della DC, l'adesione dell'Italia alla NATO il 4 aprile 1949 contribuisce in breve a depotenziare irreparabilmente le aspirazioni di Perón di trasformare l'Argentina nel fulcro di un progetto politico-diplomatico transatlantico che attinge ideologicamente al corporativismo e al clerico-fascismo dei regimi autoritari mediterranei e all'*Hispanidad* del primo franchismo. A partire dalla fine degli anni Quaranta, i rapporti Italia-America latina cominciano così a inserirsi all'interno di una più ampia cornice atlantica, che si fa atlantico-europea dopo l'avvio del processo di integrazione economica di cui il nostro paese è uno dei promotori della prima ora.

L'esame dell'attività culturale e scientifica dell'Istituto per gli studi di politica internazionale di Milano (ISPI), che alla fine dell'ottobre 1950 riprende le sue attività con il convegno *Sulla soglia della seconda metà del secolo. L'Europa di fronte all'evoluzione politico-economica degli altri continenti*, conferma il delinearsi di simile rimodulazione (cfr. Benzoni, Ostinelli e Pizzetti, 2007). Anche se negli anni Cinquanta e Sessanta si registrano le visite al prestigioso istituto presieduto da Alberto Pirelli di alti diplomatici argentini e brasiliani, in *primis* quella dell'ambasciatore argentino in Italia Juan I. Cooke, presentato come «promotore di un movimento delle nazioni americane a favore dell'Italia nel corso della discussione del trattato di pace di Parigi», i problemi latinoamericani risultano trattati nelle conferenze e nei seminari di perfezionamento annuali dell'ISPI all'interno di una cornice che tende nel tempo a farsi schiettamente planetaria, e in cui a emergere, mentre si strutturano le organizzazioni internazionali mondiali, interamericane, atlantiche ed europee, sono semmai grandi attori quali la Cina, l'India, e più in generale il 'Terzo mondo' figlio dei processi di decolonizzazione e dell'accelerazione della modernizzazione su scala globale.

Per quanto gli specialisti tendano a non conferire ai rapporti dell'Italia repubblicana con l'America latina post-1945 i caratteri di un'organica politica estera,[27] indubbia è la consistenza di simili relazioni, che affondano le loro radici nel rilievo storico del contributo demografico, socioeconomico e culturale italiano nel subcontinente e nella condivisione del cattolicesimo romano. Negli anni Cinquanta si registra altresì l'ultimo capitolo della 'Grande migrazione' transoceanica avviatasi nel secondo Ottocento con un consistente flusso di espatri verso il Venezuela, che s'intreccia con l'espansione delle imprese italiane, nel paese e in America latina. Tradizionalmente studiate dal punto di vista bilaterale e della storia diplomatica, le relazioni post-1945 tra l'Italia e i paesi dell'America latina sono da tempo oggetto di un'analisi volta a restituire la complessità e la polifonia del retroterra politico, economico, sociale e culturale in cui si inseriscono: un quadro frastagliato ove operano individui e gruppi, protagonisti e comprimari, partiti e associazioni, tutti portatori di specifiche memorie culturali e interagenti in modo cangiante con gli ambienti economici, sindacali, culturali ed ecclesiastici.

Il corpus di fonti sulle relazioni dell'Italia repubblicana con il subcontinente dal Secondo

[27] Si considerino le pagine di A. Albònico in argomento. Per le relazioni bilaterali, si segnalano: *infra*, Benedetta Calandra, *L'Italia e l'America Latina*, e *infra*, Graziano Palamara, *América Latina*.

dopoguerra si presenta pertanto per molti versi come una miniera ancora ampiamente da esplorare. A imporsi, accanto a una pluralità di fonti istituzionali, civili ed ecclesiastiche, sono gli archivi d'impresa, quelli personali e una sempre più variegata messe di fonti a stampa, audiovisive e della comunicazione pubblicitaria. Ad essa vanno aggiunte, ove possibile, le testimonianze degli attori diretti, cui ha rivolto la sua attenzione la storia orale. Le ricerche confermano il protagonismo della Democrazia Cristiana nei rapporti con l'America latina degli anni Cinquanta e Sessanta, suggellato dalla fondazione per ispirazione di Amintore Fanfani, all'epoca ministro degli esteri, dell'IILA, organizzazione intergovernativa Italo-latino americana (1966). Da parte sua, lo studio dei rapporti del PCI con l'America latina post-1945, per il cui sviluppo svolge un ruolo significativo nel corso degli anni Sessanta lo storico corrispondente dell'*Unità* da L'Avana Saverio Tutino, invita a proseguire l'approfondimento dell'esame delle sinergie e dei contatti tra gli esponenti dei diversi partiti italiani, le posizioni delle sinistre e del mondo sindacale, i viaggi politico-intellettuali oltre Oceano nella loro qualità di esperienze che lasciano il segno nei protagonisti e ai fini della costruzione di reti transatlantiche che favoriscono la circolazione di informazioni, idee e modelli, attivandosi nel segno della solidarietà in congiunture politico-internazionali specifiche (cfr. De Giuseppe, 2017; Pappagallo, 2017).

In tale cornice, vanno altresì inseriti anche i rapporti del MSI e del neofascismo italiano con l'America latina, con particolare riferimento all'Argentina e al Brasile, destinazione, come si è già sottolineato, dal 1945 dell'emigrazione di un segmento non irrilevante di individui compromessi a vario titolo con il regime fascista che hanno avuto la possibilità, come emerge dalle fonti e dagli studi, di trovare accoglienza in contesti supportivi anche grazie alla disponibilità di influenti oriundi italiani che hanno a suo tempo aderito a distanza al Regime, e di coltivare per questa via, in forma pubblica e non sanzionata, la loro nostalgia per il Ventennio (Bertagna, 2013). Significativa è altresì, dal 1945 la ripresa della circolazione transatlantica dei latinoamericani, segnata da viaggi e permanenze in Italia non solo da parte di scrittori e poeti - da Gabriela Mistral, che in Italia ha svolto contestualmente funzione consolare, a Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez e Julio Cortázar…, ma anche di registi, artisti, architetti. L'esame sistematico di questo fenomeno, il cui contraltare è la mobilità di scrittori, artisti e architetti italiani verso subcontinente, consente a ben vedere di ampliare ulteriormente il corpus delle fonti per lo studio dei rapporti culturali tra l'Italia e l'America latina nel secondo Novecento attraverso le esperienze dei singoli, la loro memoria culturale e la rielaborazione creativa.[28]

La coeva divisione in blocchi non tarda invece a riflettersi sui rapporti della Santa Sede con l'America latina. Anche se quest'ultima, nell'immediato Secondo dopoguerra, non è rimasta indifferente nei confronti del progetto organicista di Perón, che ha inizialmente concesso un indubbio protagonismo alla Chiesa cattolica,[29] la sconfitta del PCI alle elezioni politiche ita-

[28] Nel quadro del fenomeno nell'Italia post-1945, per la profondità del legame con il nostro paese si ricordano, a titolo esemplificativo, Roberto Matta, architetto e pittore di origini cilene ma di formazione schiettamente transatlantica, per la sua esperienza europea e statunitense nell'ambito del surrealismo tra gli anni Trenta e gli anni della Seconda guerra mondiale, il quale dalla fine degli anni Quaranta avvia un rapporto con l'Italia poi durato fino alla morte nel 2002, e Jorge Eielson, peruviano di origini cosmopolite, partito alla volta dell'Europa nel 1948 per scegliere in seguito l'Italia quale seconda patria, e Milano quale città d'adozione, pur mantenendo un legame profondo e struggente con la terra d'origine attraverso la sua ampia produzione artistica.

[29] Sostegno finanziario statale, introduzione dell'insegnamento della religione cattolica e il conferimento di incarichi di rilievo a esponenti del mondo cattolico e agli stessi ecclesiastici. Cfr. Zanatta, 2006.

liane del 1948, l'adesione del nostro paese alla Nato nel 1949 e il successivo deteriorarsi dei rapporti con il regime argentino affievoliscono l'attenzione verso il disegno, poi abortito, della *Tercera Posición*.[30] A partire dagli anni Cinquanta la Santa Sede sostiene invece l'integrazione delle chiese latinoamericane, suggellata dalla istituzione del CELAM nel 1955, a conferma di una crescente attenzione verso le sfide poste alle chiese del subcontinente dai processi politici, sociali, economici, culturali ed educativi sottesi alla modernizzazione delle società del subcontinente, ove si registra un allarmante assottigliarsi dei religiosi in rapporto a una popolazione all'epoca in crescita esponenziale.

Per rispondere a simile emergenza, nel 1958 Pio XII fonda la Commissione pontificia per l'America latina. Da parte sua, Giovanni XIII istituisce l'anno successivo la CLAR e si esprime a favore di un'intensificazione dell'impegno dei religiosi europei in America latina, cui fa seguito un'importante risposta da parte di sacerdoti e suore italiani (De Giuseppe, 2017). Dall'inizio degli anni Sessanta, segnati in America latina dall'impatto transnazionale della rivoluzione cubana, dal *foquismo* e dalla Dottrina Mann, missionari e laici provenienti dal nostro paese si radicano così capillarmente nel subcontinente, costruendo 'ponti' ancor oggi vitali e partecipando alla ricezione transatlantica degli orientamenti del Concilio Vaticano Secondo.

Svoltasi a Roma dal 1962 al 1965, l'adunanza registra una significativa partecipazione da parte dei vescovi latinoamericani, che si misurano con contesti nazionali e interamericani attraversati da fortissime tensioni socio-politiche ed economiche e dalla montante polarizzazione, all'interno delle gerarchie e del mondo cattolico, tra gli ambienti ecclesiastici e civili che fanno riferimento all'organicismo e all'idea di 'nazione cattolica', inclini a sostenere i regimi autoritari, e i settori più progressisti, in seno ai quali si gettano per molti versi le premesse per la gestazione della teologia della liberazione attraverso esperienze di crescente attenzione alla tutela dei diritti umani, alla lotta alle discriminazioni socio-etniche e a fianco dei segmenti più fragili delle società locali (Scatena, 2008).

In un'Italia in cui si comincia ad avvertire l'impatto di fenomeni epocali (la migrazione interna, l'esodo dalle campagne, il boom economico) sulle relazioni sociali, economiche, generazionali e di genere, l'eco delle esperienze latinoamericane, cui partecipano i religiosi e il laicato italiani, non manca di risuonare nel mondo cattolico al punto da configurare quella che Massimo De Giuseppe ha definito la «mobilitazione terzomondista e latino-americanista negli anni postconciliari».[31] Per molti versi, il subcontinente diventa agli occhi del cattolicesimo progressista l'avamposto del 'Terzo mondo'. Un ruolo riconosciuto con una certa apprensione da Paolo VI, complice la ricezione radicale, da parte di alcuni segmenti del clero e del laicato latinoamericani, dell'enciclica *Populorum Progressio* (1967), favorita dal riconoscimento nel documento pontificio del diritto di resistenza quale espressione di 'guerra giusta' di fronte a situazioni di sfruttamento o sopraffazione intollerabili.

Primo pontefice a visitare l'America latina, Paolo VI vi si reca nel 1968 in occasione dell'apertura della seconda riunione del Consiglio episcopale latino-americano a Medellín, dedicata al tema: «La Chiesa nell'attuale trasformazione dell'America latina alla luce del concilio». In

[30] Una devozione destinata a mettere durature radici nella società argentina, come conferma la richiesta di beatificazione di Eva Perón, inoltrata all'arcivescovo di Buenos Aires da parte della CGT argentina nel 2019, nel centenario della nascita.

[31] Oltre ai lavori della Scatena, si v. gli studi di Lucia Ceci, Massimo De Giuseppe e Gianni La Bella (2020a). Mi permetto di segnalare anche Benzoni, 2004b.

Colombia, il pontefice riconosce apertamente l'esistenza di gravi «squilibri economici, sociali, politici e morali» che, a poco meno di un mese dalla chiusura della conferenza del CELAM, e a ridosso delle Olimpiadi che ancor oggi sono ricordate per il 'black power salute' da parte degli atleti afroamericani sul podio - Tommie Smith e John Carlos - , si manifestano nella forma della *matanza* degli studenti messicani convenuti nella piazza delle Tre Culture a Tlatelolco, ove viene ferita anche la giornalista italiana Oriana Fallaci, inviata dell'*Europeo*.

La crescente sensibilità di alcuni settori della società del nostro paese verso le profonde tensioni che attraversano l'America latina, di cui è espressione l'incorporazione della figura di Ernesto 'Che' Guevara, ucciso in Bolivia nel 1967, nel pantheon rivoluzionario, trova puntuale riscontro nella produzione editoriale di quegli anni. Sul versante delle traduzioni, nel 1969 Einaudi pubblica per esempio gli *Scritti, discorsi e diari di guerriglia* del Che, affiancando Feltrinelli, che, forte del legame costruito nel corso degli anni Sessanta dall'editore con la Cuba di Castro, l'anno precedente ha pubblicato il *Diario del Che in Bolivia*. Gli utili, si legge sulla copertina, «saranno devoluti interamente ai movimenti rivoluzionari dell'America latina». Sempre nel 1968, Feltrinelli ha dato alle stampe la prima traduzione mondiale di *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez.

La casa editrice milanese accompagna ormai la traduzione degli scritti dei movimenti guerriglieri latinoamericani, per molti versi inaugurata con *Piccolo manuale del guerrigliero urbano* del brasiliano Carlos Marighella (1965), alla diffusione in lingua italiana dei romanzi del subcontinente. Rispetto agli anni Cinquanta e ai primi anni Sessanta, in cui a prevalere sono state le traduzioni poetiche e letterarie, dalla fine degli anni Sessanta si registra pertanto la diffusione nella nostra lingua di una pluralità di voci e prospettive, espressione delle prese di posizione di una galassia di attori di fronte agli 'squilibri' del subcontinente riconosciuti a Medellín dallo stesso pontefice.[32]

Il 'Sessantotto' segna insomma una svolta sostanziale nella percezione dell'America latina da parte dell'opinione pubblica italiana (Stabili e Guarnieri, 2004) grazie all'eco, attraverso la stampa e la televisione, delle vicende in corso, seguite con tenacia militante nel corso del successivo decennio dal già citato Saverio Tutino, trasferitosi nuovamente a Cuba nel 1968 e autore di articoli e corrispondenze sull'America latina per la stampa italiana e *Le Monde*. I suoi libri su Cuba, il Cile e il subcontinente arricchiscono l'offerta editoriale sul tema, che si alimenta grazie all'esistenza di variegate reti politico-culturali transatlantiche. Cominciano così a circolare informazioni, visioni e interpretazioni, recepite e rielaborate sotto forma di narrazioni e rappresentazioni spesso assai manichee, destinate a lasciare una durevole traccia negli immaginari politici e generazionali, non senza riverberi nella ricerca in ambito storico e letterario.

Se ne avverte l'eco anche nel cinema coevo: è in particolare il caso di *Queimada* (1969) di Gillo Pontecorvo, pellicola che, a distanza di decenni, il regista de *La battaglia di Algeri* ha presentato, con un disincanto venato di ironia, come un film che coniuga *spaghetti western* e denuncia anti-imperialista. A tale temperie, va altresì ricondotto l'impegno di alcuni importanti attori italiani in produzioni cinematografiche internazionali che affrontano il presente e il passato dell'America latina: da *L'Amerikano* (1973) di Costa Gavras, in cui recita Massimo

[32] Cfr. <https://www.feltrinellieditore.it/media/filer_public/36/74/36746799-53b4-49b8-95fb b5f1e26ddb76/catalogo_storico.pdf>.

Salvadori, già co-protagonista in *Queimada*, ad *Actas de Marusia* (1976), girato in Messico dal regista cileno in esilio Miguel Littín, film cui partecipa anche Gian Maria Volonté.

Il rilievo e la trasversalità dei rapporti politici e culturali, e delle reti personali costruite nel corso degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta tra l'Italia e il Cile, documentati in una pluralità di fonti[33] - rendono ragione della profonda impressione suscitata nel nostro paese dalla notizia del colpo di Stato dell'11 settembre 1973. Le manifestazioni di solidarietà in diverse città italiane, i concerti degli Inti Illimani, la trasmissione televisiva, il 15 settembre 1973, dell'intervista di Roberto Rossellini ad Allende, girata a Santiago del Cile nel 1971, confermano in effetti il carattere popolare della partecipazione ai 'fatti del Cile'. Una partecipazione ricca di implicazioni legate al contesto nazionale, in quegli anni attraversato da laceranti tensioni generate tanto dalla resistenza al cambiamento, a fronte dell'accelerazione delle riforme nell'ambito della tutela dei lavoratori, della democratizzazione dell'istruzione universitaria, della condizione femminile e del decentramento, quanto da una deriva verso l'estremismo, la violenza politica e il terrorismo che attinge anche alla coeva esperienza latinoamericana.

Le reazioni ai 'fatti del Cile', di cui è a ben vedere epifenomeno anche l'apprezzamento verso i metodi di Pinochet da parte degli ambienti neofascisti nostrani che dal 1969 intrattengono attraverso il Comitato Tricolore Italiani nel Mondo rapporti con la galassia delle comunità italiane all'estero, hanno pertanto suscitato l'attenzione degli storici che si sono comprensibilmente soffermati sulla seduta della Camera del 26 settembre 1973. In quell'occasione, un ampio ventaglio di forze politiche è intervenuto per offrire la propria lettura della brutale sospensione della democrazia in Cile, interpretando il precipitare degli eventi nel paese sudamericano attraverso la propria memoria diretta, le rispettive adesioni ideologiche e le diverse posizioni assunte nell'ambito del duro conflitto socio-culturale e politico-istituzionale coevo: dall'appassionato discorso commemorativo di Sandro Pertini, nato nel 1896, socialista e antifascista della prima ora, eroe della Resistenza e all'epoca presidente della Camera, che accosta Salvador Allende a Giacomo Matteotti, incorporando il presidente del Cile tra i martiri del socialismo e dell'antifascismo internazionale della prima metà del Novecento, ai toni degli interventi e delle interpellanze parlamentari da parte di esponenti di PCI, PSI, DC e PLI (Seduta del 26 settembre 1973).

A colpire, alla luce del destino di Aldo Moro e del disegno del 'compromesso storico',[34] è anche l'enfasi posta dall'allora ministro degli esteri sulla portata dell'evento: «questo colpo di Stato è molto grave e reca con sé sinistri presagi».

> Qual è infatti il senso dello sviluppo storico, del quale siamo in qualche misura protagonisti, se non il portare nell'alveo della democrazia la rivendicazione sociale del nostro tempo, di rendere attuabili mediante il consenso e con la forza della legge e delle istituzioni le richieste di giustizia e di partecipazione? Nostro compito in questa epoca è trovare nella democrazia un'alternativa alla

---

[33] Diplomatiche, parlamentari, politico-istituzionali, sindacali, ecclesiastiche, giornalistiche, artistico-letterarie, orali…

[34] Ampiamente studiate sono altresì le *Riflessioni dopo i fatti del Cile*, pubblicate da Enrico Berlinguer sulle pagine di *Rinascita* (settembre-ottobre 1973). Proprio alla luce del drammatico epilogo della «via cilena al socialismo», il segretario del PCI ventila la necessità di una soluzione politica – un «compromesso storico» - che includa il suo partito all'interno di un'«alternativa democratica» al fine di comporre in chiave evolutiva e nel segno della giustizia sociale il conflitto politico, economico e culturale che scuote all'epoca il nostro paese.

> rivoluzione e far sì che la democrazia non sia un alibi per la stagnazione sociale. Questo è vero dovunque e lo è in particolare nell'America latina. Mentre si vorrebbe accrescere la fiducia nella pacifica evoluzione degli ordinamenti sociali, si vede che questa politica delle istituzioni può essere brutalmente soffocata. (Seduta del 26 settembre 1973)

La mobilitazione politica e popolare a favore del Cile democratico attiva pertanto l'accoglienza in Italia dell'esilio politico cileno (Calandra, 2006), sostenuto anche dai giovani diplomatici italiani presenti in Cile al momento del colpo di Stato i quali garantiscono la tutela dei rifugiati politici, rendendone possibile l'espatrio. Un fenomeno che si ripete qualche anno dopo in Argentina, in un contesto politico-diplomatico particolarmente difficile, come emerge dagli studi e dalle testimonianze degli attori coinvolti direttamente negli eventi, alla luce della fitta trama di rapporti e interessi, formali e informali, intercorrenti tra la giunta militare, gli ambienti economici italo-argentini, con i loro già evocati addentellati fascisti e neofascisti, le autorità italiane e il Vaticano.[35] Dalla fine degli anni Settanta, il Cile e l'Argentina, oltre ad altri paesi latinoamericani, diventano altresì destinazione della latitanza di esponenti del terrorismo 'nero' italiano (Bertagna, 2008). I terroristi 'rossi'[36] si indirizzano invece verso Cuba, il Nicaragua sandinista e più avanti il Brasile.

A qualche anno dai 'fatti del Cile', per le sue modalità, il colpo di Stato del 1976 in Argentina non suscita pertanto inizialmente la stessa indignazione a distanza anche se Saverio Tutino, diventato inviato del nuovo quotidiano nazionale *La Repubblica*, informa sulla gravità della situazione sin da quell'anno. Il *golpe* divide tuttavia in modo drammatico dal punto di vista generazionale, ideologico e umano gli italiani e gli 'Italici', scavando un vallo tra protagonisti, comprimari e sostenitori, più o meno aperti, della svolta autoritaria da un lato, e vittime del micidiale dispositivo repressivo che ha causato 30.000 *desaparecidos* dall'altro.[37] All'epoca, particolarmente significativo si è rivelato il contributo informativo e umanitario, riconosciuto da testimoni e studiosi, di Giangiacomo Foà, anch'egli giornalista, già collaboratore dell'agenzia Ansa in Argentina e corrispondente del *Corriere della Sera* per l'America Latina, inviso, per le sue denunce, al regime dittatoriale, e anche, per molti versi, agli interessi italiani in loco in un momento in cui il quotidiano milanese comincia ormai a gravitare nell'orbita di Licio Gelli e la P2.[38] Presso la sede argentina dell'Ansa ha lavorato anche Vera Vigevani, riparata giovanissima da Milano nel paese sudamericano a causa delle leggi razziali, tra le protagoniste del nascente movimento delle madri dei *desaparecidos*, all'interno del quale si stagliano anche le

---

[35] V. gli interventi di Roberto Toscano. Cfr. Calamai, 2003; De Masi, 2013; Osio, 2017. Più in generale, sul Cile contemporaneo, si vedano gli studi di Maria Rosaria Stabili.

[36] La 'pista internazionale' del terrorismo in Italia si intreccia nel discorso pubblico, e nella stessa interpretazione di alcune delle vittime e della magistratura, sin dall'efferato manifestarsi del fenomeno. Da parte sua, anche alla luce della desecretazione dei documenti diplomatici e di intelligence internazionali, la storiografia sembra incline a riconoscere, oltre all'esistenza di una rete di collaborazioni transnazionali orizzontali su cui i terroristi italiani hanno potuto contare in Europa, America latina e Medio Oriente, la considerevole attenzione verso le condizioni socio-economiche e politiche dell'Italia degli anni Settanta da parte degli attori dei due blocchi, legata al quadro sempre opaco della Guerra Fredda e alle sue dinamiche locale-globale. In questa prospettiva, si può vedere Lomellini, 2017.

[37] Per un quadro di riferimento, in aggiornamento, si può partire da <http://www.24marzo.it/index.php?module=pagemaster&PAGE_user_op=view_page&PAGE_id=393&MMN_position=101:101>.

[38] Vale ricordare che Giangiacomo Foà è 'figlio d'arte'. Suo padre Deodato, ebreo italiano di origini piemontesi emigrato in Argentina, figura tra i fondatori nel 1934 del periodico ebraico filo-mussoliniano *La nostra bandiera*.

figure di Hebe Bonafini ed Estela Carlotto, vicine al mondo degli 'Italici' per legami matrimoniali e di parentela (cfr. Tognonato, 2017).

Sempre a Saverio Tutino e ad alcuni giornalisti italiani particolarmente impegnati, si deve altresì un contributo di rilievo nel mantenere viva in Italia l'attenzione verso l'America latina tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, con un'estensione dello sguardo dal *Cono Sur* all'America centrale, ove il tramonto della Guerra fredda si manifesta in tutta la sua violenza. Accanto all'azione politico-diplomatica italiana, nelle sedi internazionali e *in loco*, e a quella delle reti transatlantiche legate alla cooperazione internazionale e all'impegno missionario, si registra in effetti proprio quella di corrispondenti e inviati della Rai e di diversi quotidiani nazionali (De Giuseppe, 2016). Si ricordano in particolare Italo Moretti, Maurizio Chierici e Lucia Annunziata, i quali, con i loro *reportages*, avvicinano al subcontinente una futura generazione di storici, arricchendo contestualmente una tradizione di attenzione giornalistica italiana di livello verso l'America latina delineatasi tra Otto e Novecento e nel corso del XX secolo: da Luigi Barzini a Emilio Cecchi, già ricordati nelle pagine precedenti, al poc'anzi citato Giangiacomo Foà, da Giorgio Oldrini a Vittorio Zucconi, corrispondente dagli Usa dalla metà degli anni Ottanta, e da allora anche attento osservatore della loro politica emisferica. Tali nomi non esauriscono affatto il contributo dei professionisti della stampa italiana in merito all'informazione sul subcontinente, ma si stagliano per la diffusa propensione a strutturare le proprie esperienze latinoamericane in volumi di taglio memorialistico, storico e letterario.

Nel decennio che segna il tramonto della Guerra fredda, l'assunzione al soglio pontificio di Karol Woytila contribuisce a mantenere focalizzata l'attenzione dell'opinione pubblica italiana verso il subcontinente. Giovanni Paolo II si inserisce in effetti con decisione nel quadro delle dinamiche interne alle chiese e al laicato latinoamericani, attraversati nel corso degli anni Settanta da profonde linee di frattura dottrinale e politico-ideologica, dichiarando i suoi obiettivi sin dalla partenza da Roma alla volta della III Conferenza del CELAM all'inizio del 1979.

> Saranno trattati in quella sede problemi importanti concernenti l'azione pastorale del Popolo di Dio, la quale, alla luce del Concilio Vaticano II, deve tener presenti le complesse situazioni socio-politiche locali per calare in esse i fecondi fermenti dell'annuncio evangelico. Il Papa andrà a Puebla per aiutare, 'confermare' (cf. Lc 12,32) i suoi Fratelli Vescovi. (Giovanni Paolo II, 1979a)

In occasione dell'adunanza di Puebla, egli esprime apertamente la propria contrarietà nei confronti di «'riletture' del Vangelo [...], risultato di speculazioni teoriche ben più che di autentica meditazione della parola di Dio e di un vero impegno evangelico». Interpretazioni, aggiunge, che «causano confusione, se si allontanano dai criteri centrali della fede della Chiesa e si cade nella temerarietà di comunicarle, come catechesi, alle comunità cristiane» (Giovanni Paolo II, 1979b).

Coperte con regolarità dai *media* italiani, le visite pastorali di Karol Woytila, che in Messico inaugura una lunga consuetudine di viaggi in America latina, accompagnata, nel segno del progetto di una nuova evangelizzazione, da una sistematica valorizzazione dalla tradizione devozionale mariana presente nel subcontinente, sottendono un organico progetto di normalizzazione volto a incanalare nell'alveo della ortodossia romana l'impegno dei religiosi e del laicato in America latina, segnati dalla stagione della teologia della liberazione e dall'esperien-

za diretta delle dittature, delle guerre civili, delle grandi diseguaglianze socio-etniche. A tal fine, negli anni Ottanta e Novanta Giovanni Paolo II sostiene la diffusione di organizzazioni cattoliche conservatrici quali l'*Opus Dei*, di cui il papa autorizza la costituzione in prelatura personale, e i *Legionarios de Cristo*.[39]

I lettori e i telespettatori italiani sono tenuti al corrente delle prese di posizione del pontefice in occasione delle sue visite pastorali nel subcontinente tra le quali si ricordano in questa sede il rifiuto dell'atto di deferenza da parte del religioso Ernesto Cardenal, che in Italia gode invece dell'ammirazione di Padre Turoldo e di alcuni settori del mondo cattolico, in occasione della visita nel Nicaragua sandinista nel 1983, e l'auspicio, proferito in Salvador nel medesimo itinerario centroamericano, che la memoria dell'arcivescovo Romero, assassinato nel 1980, «sia sempre rispettata e che nessun interesse ideologico tenti di strumentalizzare il suo sacrificio di Pastore immolato per il suo gregge».[40] Qualche anno dopo, è la sosta in Cile (1987), nel quadro di un viaggio in Sud America, a suscitare reazioni in Italia, dove è ancora viva la memoria dei "fatti del Cile", per il riconoscimento del 'signor Presidente' Pinochet e della Giunta da parte del pontefice, il quale tuttavia depreca esplicitamente le sofferenze del popolo cileno, presentando la sua permanenza nel paese sudamericano come un'ulteriore tappa del «già lungo itinerario di evangelizzazione attraverso le più varie latitudini del globo».[41]

Negli anni Ottanta, mentre la storia delle Americhe e la letteratura ispano-americana si affermano a pieno titolo in Italia sul piano accademico grazie anche un significativo contributo da parte degli studiosi costretti a lasciare i loro paesi d'origine, a familiarizzare più ampi segmenti della popolazione nei confronti del subcontinente concorrono tuttavia due fenomeni distinti ma cronologicamente contigui. Da un lato, a incidere è il conferimento del Premio Nobel a Gabriel García Márquez (1982), che rilancia l'apprezzamento dei lettori del nostro paese nei confronti della letteratura del subcontinente, tra i cui autori di punta si afferma in breve la voce femminile di Isabel Allende, la cui fortunatissima *La casa de los espíritus* viene tradotta con il consueto formidabile tempismo da Feltrinelli nel 1983, trasformandosi da allora in un *long seller* per l'abile rideclinazione in chiave intimistica del ritmo fluviale di *Cien años de soledad*. Grazie alla loro serialità, le successive opere della Allende favoriscono la formazione di un immaginario esotico che predispone il pubblico italiano degli anni Novanta e del XXI secolo alla lettura di una pluralità di scrittrici latinoamericane, dalla narrazione più o meno globalizzata.

Dopo la vittoria italiana ai Mondiali di calcio (1982), l'ingaggio nelle squadre nazionali di un crescente numero di campioni latinoamericani, tra i quali si staglia ovviamente la figura di Diego Armando Maradona, comincia contestualmente a orientare verso il subcontinente an-

[39] Com'è noto, decenni dopo, è emerso che il fondatore dei *Legionarios de Cristo*, il messicano Marcial Maciel Degollado, si è macchiato lungo tutto il suo ministero di «comportamenti delittuosi [*che*] hanno prodotto in tutta l'ampia realtà del *Regnum Christi* una forte crisi tanto istituzionale quanto delle singole persone. Infatti, da una parte non si può negare che egli è stato il fondatore 'storico' di tutta la realtà che rappresentate, ma dall'altra non lo potete ritenere come un esempio di santità da imitare. È riuscito a farsi considerare un punto di riferimento, mediante una illusione che era riuscito a creare con la sua doppia vita. Inoltre, il suo lungo governo personalizzato aveva in una qualche misura inquinato il carisma che originariamente lo Spirito aveva donato alla Chiesa; e ciò si rifletteva nelle norme, nonché nella prassi di governo e di obbedienza e nell'impostazione di vita». (*Discorso del Santo Padre trasmesso ai partecipanti al Capitolo Generale dei Legionari di Cristo, e alle Assemblee Generali delle Consacrate e dei Laici Consacrati del* Regnum Christi,29.02.2020, <https://press.vatican.va/content/salastampa/it/bollettino/pubblico/2020/02/29/0135/00295.html>.

[40] Cerimonia di benvenuto in Cile (1° aprile 1987) | Giovanni Paolo II (vatican.va).

[41] 4 aprile 1987, Celebrazione della Parola per i fedeli della zona australe del Cile | Giovanni Paolo II (vatican.va).

che il pubblico più vasto. L'America latina, all'epoca instradata verso la transizione democratica in un quadro economico e finanziario particolarmente severo, si trasforma in un orizzonte vieppiù famigliare anche grazie alla liberalizzazione dell'offerta televisiva, che amplia lo spettro dei fruitori internazionali delle *telenovelas* brasiliane e messicane. Con il loro svolgimento infinito, le *soap* latine cominciano così a fidelizzare anche i telespettatori nostrani. In questa cornice, fatta di sport e intrattenimento popolare, il giornalista Gianni Minà riesce a ritagliarsi lo spazio per una fortunata e longeva narrazione del subcontinente, frutto di un'intensa frequentazione di luoghi e persone, avvicinando il grande pubblico a figure politiche ed espressioni culturali latinoamericane di primo piano, poi raccontate per un paio di decenni attraverso vari format televisivi e una serie di iniziative editoriali venate di un tenace esotismo libertario, predisponendo per questa via il pubblico italiano alla lettura dei libri di Luis Sepúlveda, ben presto diventati fortunati *long sellers* (cfr. Minà, 2020).

Tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta, si registra altresì la trasformazione dell'America latina in una destinazione turistica, complici l'intensificazione dei collegamenti aerei tra la nostra penisola, l'Europa e il subcontinente che aprono al turismo di massa un ventaglio di destinazioni destinato col tempo ad ampliarsi a dismisura. Il graduale decrescere dei prezzi dei trasporti a largo raggio, e il regime dei visti sullo sfondo dell'accelerazione del processo di integrazione europea, facilitano contestualmente l'avvio di un significativo movimento migratorio dai paesi del subcontinente verso l'Italia, di cui si sono già colte le avvisaglie verso la fine degli anni Settanta, con i primi arrivi dal Salvador, così duramente colpito dall'escalation della violenza in Centro America. Negli anni Ottanta-Novanta, è poi in particolare la volta del Perù, stremato dalla guerra interna e dall'impatto del progetto neoliberista di Fujimori.

Da allora, l'emigrazione dall'America latina, la cui cronologia e le cui variegate provenienze nazionali riflettono le congiunture politico-economiche più recenti della storia del subcontinente - dall'Argentina della gravissima crisi d'inizio millennio al Venezuela di Chávez e Maduro, è proseguita, con un freno a causa degli effetti in Italia della crisi globale del 2008-10, fino alla fine del secondo decennio del XXI secolo, prima che la pandemia Covid-19 inceppasse il funzionamento della mobilità intercontinentale del mondo globalizzato. Con i loro tempi e le loro geografie, di partenza e di arrivo, i flussi migratori dal subcontinente, caratterizzati da un forte protagonismo femminile, hanno contribuito a cambiare il profilo socio-economico e culturale delle province e delle città italiane - in particolare Milano, Roma e Genova - in cui si è registrato il maggiore radicamento. Le migrazioni dall'America latina sono diventate altresì nel tempo oggetto di un significativo filone di studi di carattere multidisciplinare che ne indaga la multidimensionalità da un punto di vista antropologico, linguistico, sociologico, economico, culturale e di importanti percorsi di storia orale.[42]

Tornando alla fine del XX secolo, sullo sfondo del crollo del sistema sovietico e della crisi della Prima repubblica, la controversa ricorrenza dei 500 anni dal primo viaggio transatlantico di Colombo (1992) mobilita anche nel nostro paese una pluralità di attori politico-istituzionali, economici, religiosi, accademici e culturali, lasciando permanente traccia di sé, in particolare nell'area del Porto Antico di Genova, oggetto dell'intervento di riqualificazione urbana di Renzo Piano in occasione dell'Expo specializzato *Cristoforo Colombo. La nave e il mare*.

Il contributo del mondo accademico si articola in progetti di carattere archivistico, stori-

[42] Cfr. *infra*, Maria Matilde Benzoni, *Intervista a Chiara Vangelista*.

co-geografico e letterario di notevole rilievo, fra i quali si ricordano, per l'ampiezza del disegno e il lascito in termini di fonti e studi, le guide dell'Archivio segreto vaticano *America pontificia*, la *Nuova Raccolta Colombiana*, il progetto strategico del CNR Italia-America latina[43] e le collezioni di fonti europee sul Nuovo Mondo pubblicate da Einaudi,[44] precedute negli anni Ottanta dall'edizione critica delle *Navigationi e Viaggi* di Ramusio a cura di Marica Milanesi. Si registra ovviamente anche una considerevole profusione di incontri, convegni, manifestazioni culturali più schiettamente d'occasione, e ancora per molti versi in linea con l'eurocentrismo codificatosi nel corso dell'età moderna, e cristallizzatosi nel XIX secolo, di cui Tzvetan Todorov ha voluto ricostruire la genealogia, non senza molteplici ma pur sempre stimolanti anacronismi, ne *La conquête de l'Amérique* (1982), volume tradotto per la prima volta in italiano nel 1984 e avviato a diventare un classico nei programmi universitari proprio grazie alla nuova edizione Einaudi nel 1992.

L'impegno più nettamente anti-eurocentrico e post-coloniale nel quadro del V Centenario in Italia si registra invece, per forza di cose, nell'ambito delle organizzazioni per la cooperazione internazionale e la tutela dei diritti umani, laiche e confessionali,[45] le quali, a dispetto dell'innegabile declino della partecipazione da parte della società civile evidenziatosi nel nostro paese nel corso degli anni Ottanta, promuovono la campagna '500 Anni' (cfr. Ortelli, 2010), captando il dibattito internazionale apertosi qualche anno prima sull'uso della categoria di 'scoperta', conseguente alla proposta dello storico messicano Miguel León Portilla, all'epoca rappresentante permanente del Messico all'UNESCO, di sostituirla con quella di 'incontro', per una *par condicio* di cui tuttavia, comprensibilmente, i rappresentanti delle organizzazioni indigene e afroamericane non hanno taciuto le enormi lacune. E invero neppure un americanista influente quale il messicano Edmundo O'Gorman, fiero oppositore della prima ora della categoria di 'incontro' sulla base della sua classica lettura della 'scoperta' dell'America quale 'invenzione', ed espressione della graduale 'conquista filosofica' dello spazio e dell'uomo americano da parte dell'egemone cultura europea.[46]

Proprio la categoria di 'incontro' permea invece i discorsi che, nel 1992, scandiscono i viaggi apostolici di Giovanni Paolo II nei luoghi simbolo dell'avvio, occorso a partire dalla fine del Quattrocento, delle interazioni tra i popoli amerindiani, gli Europei e gli Africani, prima al seguito dei *conquistadores* e poi deportati dalle coste occidentali dell'Africa. Ai viaggi di Karol Woytila, puntualmente seguiti dalla stampa e dalla televisione italiane, è tuttavia contestualmente sottesa un'urgenza più schiettamente contemporanea. Attraverso la presenza fisica del pontefice, la Santa Sede intende a ben vedere rilanciare la centralità del cattolicesimo romano sia nella formazione storica sia nell'avvenire delle Americhe in una congiuntura politico-economica di grande rilievo, data l'imminente sottoscrizione da parte di Stati Uniti, Canada e

[43] Un progetto coordinato da Giuseppe Bellini (1920-2016), intellettuale e docente capace di coniugare con rigore l'attività di traduttore, l'insegnamento, l'organizzazione scientifica e un percorso culturale tenacemente orientato a dare voce alla polifonica complessità del mondo ispanoamericano nei diversi periodi, facendo contestualmente riemergere, lungo la linea del tempo e nel loro sempre cangiante manifestarsi, gli intrecci che hanno configurato e configurano le relazioni tra le Americhe, il Mediterraneo, l'Italia, l'Europa. Per il suo affabile umanesimo, Bellini è stato altresì un grande costruttore di reti. Per questa via, grazie anche al prezioso contributo di intersezione di Aldo Albònico, l'ispano-americanistica milanese si è affacciata al nuovo millennio con una proiezione accademica internazionale sul piano storico-letterario.

[44] Dedicati rispettivamente alle fonti spagnole e amerindiane (Bellini-Albònico), italiane (Collo-Crovetto), inglesi (Marenco).

[45] Per una panoramica, si veda anche De Giuseppe, 2019.

[46] Per un profilo di M. León Portilla, v. Lupo, 2019. Per la posizione di Edmundo O'Gorman, v. O'Gorman, 1987.

Messico del NAFTA. Nel suo intreccio con l'emigrazione latino-americana verso gli Usa e la diffusione delle politiche neoliberiste, la Santa Sede guarda in effetti con apprensione all'espansione dei movimenti evangelici nel subcontinente. Un timore fondato, con il senno di poi, dato l'inarrestabile declino della plurisecolare primazia del cattolicesimo romano, da ascriversi altresì ai processi di secolarizzazione.[47]

Sin dal suo arrivo a Santo Domingo, in previsione dell'apertura, il 12 ottobre, della IV conferenza del CELAM, Karol Woytila si fa così portavoce di una visione schiettamente provvidenziale della 'scoperta' dell'America, presentando per molti versi Cristoforo Colombo in continuità con il ruolo attribuito al navigatore da Pio IX e Leone XIII. Il pontefice aderisce tuttavia al tempo stesso alla visione lascasiana di Colombo quale 'causa seconda' ed 'esecutore' di inattingibili disegni superiori ai fini della salvezza del genere umano, che prevalgono sui pur non taciuti orrori della conquista del mondo amerindiano e della tratta transatlantica, per i quali il papa ha fatto atto di espiazione nel segno della 'purificazione della memoria' in Africa e a Santo Domingo.[48] In ultima analisi, Karol Woytila incentra l'apertura della IV conferenza generale del Consiglio dell'episcopato latino-americano sulla provvidenziale «'plantatio' della Croce di Cristo nel Nuovo Mondo»[49], ribadendo la centralità delle gerarchie e della dimensione dottrinale, che si confermano le vie maestre per affrontare, sempre nel segno della 'nuova evangelizzazione' prefigurata a Puebla nel 1979, le profonde sperequazioni che alla fine del XX secolo continuano a caratterizzare le società latinoamericane.

Nel suo messaggio «agli indigeni d'America» del 12 ottobre 1992, Giovanni Paolo II riconosce invece apertamente il ruolo delle comunità native e delle loro pratiche sociali e culturali ai fini della tutela dell'ambiente,[50] tema al centro, in una prospettiva integrata con lo sviluppo, della storica conferenza delle Nazioni Unite tenutasi qualche mese a prima a Rio de Janeiro, con la partecipazione di una folta rappresentanza di organizzazioni non governative. Attraverso il 'global forum' organizzato *a latere* dei lavori della conferenza di Rio de Janeiro, i diversi attori socio-etnici hanno potuto manifestare la loro visibilità a livello internazionale. Un aurorale protagonismo globale irrobustito qualche mese dopo dal conferimento del Premio Nobel per la pace a Rigoberta Menchú.

La testimonianza della militante maya quiché guatemalteca, raccolta all'inizio degli anni Ottanta dall'antropologa venezolana Elisabeth Burgos, è invero all'epoca già ben nota al pubblico italiano grazie alla traduzione presso Giunti (1987). Tuttavia, è il conferimento del Nobel nel dicembre del 1992 a trasformarla in un classico giacché nel suo discorso Rigoberta Menchú affronta il V centenario della 'scoperta' alla luce delle imperdonabili conseguenze gravanti alla fine del XX secolo sui popoli nativi, di cui rivendica la posizione di spicco all'interno degli Stati del subcontinente e a livello globale, sottolineandone la sapienza nella relazione con l'ambiente posto al centro del documento conclusivo del summit di Rio noto come *Agenda*

[47] Cfr. *infra*, nel saggio.

[48] La 'purificazione della memoria' da Giovanni Paolo II a Benedetto XVI, Conferenza di Luigi Accattoli ai *Mercoledì della Cattolica* (6 giugno 2007), <http://www.luigiaccattoli.it/blog/conferenze-e-dibattiti-2/quando-il-papa-chiede-perdono/>.

[49] Discorso di Giovanni Paolo II alla popolazione di Santo Domingo Aeroporto Internazionale «Las Americas» di Santo Domingo (Repubblica dominicana) sabato, 10 ottobre 1992, <http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1992/october/documents/hf_jp-ii_spe_19921010_welcome-santo-domingo.html>.

[50] <http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/messages/pont_messages/1992/documents/hf_jp-ii_mes_19921012_indigeni-america.html>.

21. L'ethos amerindiano assurge così attraverso le parole della Menchú a modello planetario per la salvaguardia della terra «como nuestra madre».

A dispetto delle successive controversie, la testimonianza di Rigoberta Menchú continua da allora ad essere proposta nelle scuole e nei corsi universitari italiani, favorendo la sensibilizzazione di base di non irrilevanti segmenti della società civile del nostro paese verso l'impegno delle comunità indigene e il carattere plurietnico dell'America latina. Un risultato significativo, alla fine del XX secolo, segnata nel subcontinente dall'intensificazione di politiche che incidono sul già precario equilibrio ambientale, polarizzando ulteriormente le diseguaglianze e l'assalto alle risorse naturali: *in primis* l'acqua e la terra. Ed è d'altra parte in nome della difesa di questi 'beni comuni', e di misure sociali e di riconoscimento culturale, che all'inizio del 1994, in concomitanza con l'entrata in vigore del NAFTA, si accende in Messico, con la regia dell'EZLN, la ribellione delle comunità maya del Chiapas.

'I fatti del Chiapas', di assai complessa decifrazione per un osservatore italiano a digiuno della storia e dell'attualità del Messico e della regione, suscitano nondimeno un immediato interesse trasversale da parte della stampa e dell'opinione pubblica del nostro paese. A favorirlo è anche il ruolo di mediatore assunto da monsignor Ruiz, formatosi all'Università Gregoriana, figura di spicco della Chiesa messicana post-conciliare, arcivescovo di San Cristóbal de las Casas dal 1960 e promotore, nel segno dell'inculturazione del Vangelo, di importanti interventi sociali e a tutela dei diritti umani. I 'fatti del Chiapas' catturano però in modo durevole soprattutto l'attenzione di un segmento generazionale specifico, che ha vissuto l'onda lunga aperta nel 1990 dal movimento universitario studentesco antiliberista noto come *Pantera*. Molti giovani trasformano così la loro partecipazione a distanza a sostegno degli 'zapatisti' e degli 'indios', per usare il lessico esotizzante coevo, in viaggi di conoscenza, esperienza e impegno diretti.

Se la figura del *subcomandante* Marcos riattiva, ovviamente con le dovute proporzioni, l'esotismo rivoluzionario incarnato negli anni Sessanta da Che Guevara, favorendo un'intensa produzione editoriale che, come è stato opportunamente osservato, arriva a coinvolgere anche editori generalisti quali Mondadori e Sperling e Kupfer, sono tuttavia soprattutto le comunità maya ad alimentare nei giovani militanti italiani aneliti alla democratizzazione, alla decrescita e al 'vivere bene' (Fruci, 2003). Per certi versi prefigurate nel 'global forum' di Rio de Janeiro (1992), nel corso degli anni Novanta e dei primi anni zero del nuovo millennio simili istanze assumono un indubbio rilievo all'interno dell'agenda dei movimenti transnazionali che contestano, attraverso reti orizzontali, la globalizzazione neoliberale. Una vera e propria galassia in cui si inseriscono con una certa energia anche gruppi e associazioni italiani segnati dai 'fatti del Chiapas', che nel gennaio del 2001, in concomitanza con il forum economico mondiale di Davos, partecipano al primo *Forum sociale mondiale* di Porto Alegre, patrocinato dal *Partido dos Trabalhadores* e dalla Commissione giustizia e pace della Conferenza episcopale brasiliana.

L'incontro, che si tiene nella città del Brasile meridionale ove vige da un oltre un decennio lo strumento del 'bilancio partecipativo', oggi adottato anche in Italia, conferisce all''altermondismo' un profilo globale, ispirando la riproducibilità del formato in occasione della riunione del G8 a Genova (19-21 luglio 2001) attraverso il *Genoa Social forum*, cui aderisce una pluralità di associazioni politiche, sindacali, umanitarie, religiose. In una stagione di transizione socio-politica ed economica in Italia particolarmente divisiva, le associazioni sono convenute a Genova in nome di emergenze oggi al centro dell'agenda politica nazionale e globale: il raz-

zismo, le migrazioni transnazionali, la questione ambientale, l'esplosione delle diseguaglianze socio-economiche.[51]

Alla fine del 2001 si registra altresì l'approvazione della 'legge Tremaglia', che concede agli italiani all'estero di votare i propri rappresentanti in Parlamento, obiettivo perseguito per decenni dal MSI. Un dispositivo per molti versi anacronistico con riferimento all'America latina, e in particolare all'Argentina ove gli altissimi costi sociali, economici, generazionali e di prestigio internazionale determinati dalla crisi del debito di fine 2001 intensificano il fenomeno del flusso di ritorno dal paese sudamericano da parte di italiani e di discendenti dei protagonisti della 'Grande migrazione' e degli espatri del Secondo dopoguerra. Tale flusso di ritorno si è invero attivato nel corso del decennio precedente a causa della sempre più grave fragilizzazione dei ceti medi, determinata dall'adozione di politiche neoliberiste. Simile fenomeno non è sfuggito all'attenzione degli studiosi delle emigrazioni italiane giacché segna l'inarrestabile declino della presenza della componente nata nel nostro paese in Argentina, fermo restando invece il numero estremamente cospicuo degli 'Italici'.

L'insolvenza di Buenos Aires viene seguita in Italia con viva attenzione anche per il diretto coinvolgimento di un consistente numero di investitori e risparmiatori, che hanno acquistato i bond argentini su suggerimento di un sistema bancario che attinge ormai anche per il segmento dei ceti medi e dei pensionati al mercato finanziario globale. L'interesse per la crisi in corso in Argentina nasce altresì da motivazioni meno schiettamente congiunturali, legate, da un lato, all'esistenza di un dissenso trasversale da parte di alcuni settori della società italiana nei confronti del tumultuoso procedere della globalizzazione neoliberista di cui il paese sudamericano viene ormai considerato un'inquietante frontiera. Dall'altro, va sottolineata l'esistenza di una corrente di partecipazione a distanza verso la complessa transizione democratica argentina, prefigurata dal conferimento della laurea *honoris causa* a Raúl Alfonsín a Bologna nel 1988. In particolare, all'inizio del XXI secolo ormai ben noto è l'inesausto impegno delle madri e delle nonne di *Plaza del Mayo*, il cui movimento, a dispetto di un quadro legislativo caratterizzato negli anni Ottanta e Novanta da provvedimenti a tutela dei militari e dall'indulto per i soggetti coinvolti nella dittatura, è in effetti cresciuto, assumendo un profilo internazionale.

La tenace rivendicazione dell'accertamento giudiziario delle responsabilità della feroce repressione messa in atto nel quadro del *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983), e l'impegno a favore della costruzione di una memoria pubblica che salvaguardi durevolmente, e ai fini della crescita democratica del paese, il significato del sacrificio di tutte le vittime delle atrocità del regime, ha cominciato a rendere conosciute in Italia le figure, pur così diverse tra loro, di Hebe Bonafini, Vera Vigevani ed Estela Carlotto, radicando la solidarietà e la condivisione della memoria, e favorendo la fioritura di studi (Calandra, 2004), traduzioni di testimonianze, impegno giornalistico e l'operato, ancor oggi in corso, della magistratura. Proprio 'intorno' al 2001, il regista italo-cileno Marco Bechis, che ha vissuto in prima persona la repressione argentina e risiede ormai da tempo a Milano, inizia a tradurre in immagini la tragedia della dittatura e il suo lascito nell'Argentina democratica attraverso i film *Garage Olimpo* (1999) e *Hijos* (2001), cui più recentemente si è aggiunto *Il rumore della memoria* (2013), documentario dedicato alla figura di Vera Vigevani.

[51] Com'è noto, a Genova si è poi registrata un'escalation di violenza da parte delle forze dell'ordine sottoposta a processo e per la quale l'Italia è stata condannata dalla Corte europea per i diritti dell'uomo (2017). Nel 2017 il reato di tortura è stato introdotto nell'ordinamento italiano.

La complessità dell'America latina 'post-1992' e 'post-2001', rispettivamente laboratorio emisferico di politiche neoliberiste in contesti socio-etnici storicamente polarizzati e specchio delle emergenze sociali, economiche, ambientali e sanitarie del mondo globalizzato, comincia altresì a suscitare una crescente attenzione da parte dei ricercatori italiani di diverse discipline, favorendo l'integrazione, spesso in chiave comparativa, del suo orizzonte in una pluralità di ambiti di indagine: dal diritto alle scienze della politica, dall'economia alla geografia, dall'urbanistica alla storia dell'arte e dell'architettura, dall'antropologia alla storia e alla sociologia, dalle scienze ambientali e agrarie alle varie branche della medicina… Nell'intreccio con l'avvio della partecipazione degli universitari italiani al Programma Erasmus, l'inizio dell'internazionalizzazione del sistema universitario nazionale e la stessa diaspora dei laureati italiani allargano pertanto il perimetro dei preesistenti contatti accademici diretti con i paesi latinoamericani, nel secondo Novecento prevalente appannaggio di gruppi accademici più circoscritti. Contestualmente, si registra un significativo radicamento nel subcontinente delle ONG del nostro paese e dei circuiti del commercio equo.

In simili condizioni, gli atenei nazionali continuano ad utilizzare lo strumento delle lauree *ad honorem* a favore di figure eminenti del mondo latino-americano. Limitando l'esame al solo caso argentino, si ricordano il riconoscimento conferito nel 2007 a Hebe Bonafini da parte dell'università di Bologna, cui è seguito, nel 2018, quello dell'università Statale di Milano a Vera Vigevani e Estela Carlotto. In quest'ultima occasione, il titolo è stato riconosciuto anche a Yolanda Morán Isais, coordinatrice del FUNDEM – *Fuerzas unidas por nuestros desaparecidos en México*, coordinamento dei famigliari delle decine di migliaia di vittime di uno degli aspetti più atroci della spirale di inaudita violenza in cui il paese è precipitato dalla metà del primo decennio del XXI secolo a causa dell'escalation del conflitto per il controllo del territorio da parte dei cartelli della droga, di cui sono ben noti gli addentellati con attori politico-istituzionali ed economici nazionali e internazionali, a seguito della disposizione del presidente Calderón, nel 2006, di intervenire con le forze speciali e l'esercito.

Il fenomeno del *narcotráfico*, già pervasivo in Colombia nei decenni precedenti, ed endemico nell'intero subcontinente, esercita dall'inizio del XXI secolo un abnorme impatto sulle condizioni di vita della società messicana, suscitando in Italia tanto l'attenzione degli accademici[52] e del terzo settore impegnato nella cooperazione e nella tutela dei diritti umani quanto quella del giornalismo d'inchiesta e dell'informazione generalista. In questa cornice, l'eco della vicenda dei 43 studenti della scuola rurale di Ayotzinapa (2014), a tutt'oggi *desaparecidos*, e della mobilitazione della società civile messicana, che ha messo apertamente in discussione il discorso ufficiale sull'avvenimento a livello locale, nazionale e internazionale, è giunta anche nel nostro paese, alimentando prese di posizione e interventi giornalistici, tra i quali si segnalano quelli di Roberto Saviano, per la capacità dell'autore di rivolgersi al grande pubblico.

Com'è noto, Saviano ha in effetti da tempo trasformato la sua lettura antropologica della camorra campana nel punto di partenza per inchieste sul crimine organizzato transnaziona-

[52] Con particolare riferimento alla dimensione scientifica, il traffico di droga in America latina viene studiato da una pluralità di punti di vista: dalla giurisprudenza nazionale e internazionale alla domanda statunitense ed europea; dalle connessioni con le mafie italiane al radicamento in contesti segnati da forte polarizzazione socio-etnica e corruzione politico-istituzionale diffusa; dallo sfruttamento dell'immigrazione latinoamericana verso gli USA e l'Europa al gravissimo impatto sul rispetto dei diritti umani nel subcontinente fino ai riflessi sugli immaginari sociali, letterari, cinematografici e televisivi. Per il taglio interdisciplinare, cfr. la *Rivista di studi e ricerche sulla criminalità organizzata*; si consideri altresì l'impegno di *Libera*: https://www.libera.it/schede-63-centro_e_sud_america.

le[53], declinandole in vari formati: dall'articolo al volume, dalla sceneggiatura al podcast. La trasposizione cinematografica e la serializzazione di *Gomorra*, rispettivamente nel notevole film diretto da Matteo Garrone (2008) e nella serie televisiva uscita a partire dal 2014, hanno altresì esercitato un'indubbia influenza su produzioni televisive internazionali dedicate al *narcotráfico* realizzate negli anni successivi e trasmesse dalle piattaforme *streaming* quali *Narcos* (2015) ed *El Chapo* (2017). Queste ultime hanno tuttavia contribuito all'estetizzazione del fenomeno *narco* su scala globale e alla cristallizzazione di stereotipi etnocentrici in relazione al mondo *latino*.

L'interesse organico per il fenomeno da parte di Saviano, il cui volume *Zero, Zero, Zero* ha suscitato l'attenzione dello stesso Chapo Guzmán,[54] si staglia in un panorama informativo per certi versi più frammentario e discontinuo. Nonostante una nuova fioritura, tra la fine del Novecento e i primi anni zero del XXI secolo, di periodici specificamente dedicati all'aggiornamento internazionale, e a dispetto dell'esistenza di eccellenti centri di ricerca,[55] e della crescente accessibilità attraverso il web di una enorme messe di fonti e di potenziali interlocutori competenti da interpellare a livello internazionale, i *media* italiani[56] incalzati dai nuovi *media* globali, si rivelano tendenzialmente propensi a fotografare la congiuntura, e a focalizzarsi su eventi di grande impatto, non senza una perdurante curvatura esotizzante che contribuisce a mantenere in qualche misura remoto l'orizzonte latinoamericano verso il quale è cresciuto nondimeno il numero di turisti dal nostro paese.

A evidenziarsi, altresì, è il venir meno, legato allo stesso ricambio generazionale dei giornalisti, delle grandi cornici ideologiche del Novecento, che, piaccia o no, hanno intrattenuto un indubbio rapporto con la storia e l'attualità del subcontinente, proiettandovi di volta in volta le proprie istanze. E il pensiero va ancora una volta al ruolo di narratore del subcontinente svolto per decenni da Saverio Tutino, spentosi nel 2011, efficacemente definito da Alessandro Casellato un «mediatore culturale tra l'Italia (e la Francia) e l'America latina» (Casellato, 2020).

Con queste specificità, l'eco della stagione delle riforme sociali promosse da Nestor e Cristina Kirchner in Argentina, Ignacio Lula da Silva in Brasile, Rafael Correa in Ecuador ed Evo Morales in Bolivia, nel quadro di un più generale spostamento a 'sinistra' dell'America latina tra il 2003 e il 2013/14, è giunta in Italia, con una certa enfasi sulla congiuntura economica favorevole alla base di tali politiche, legata all'alta domanda di prodotti agricoli e materie prime trainata dalla Cina. Negli ultimi vent'anni, quest'ultima ha in effetti consolidato il suo radicamento diretto in America latina, non senza un rilevante impatto ambientale, beneficiando del relativo ripiegamento, sul piano geopolitico e diplomatico, degli Stati Uniti 'post- 11 settembre', impegnati in una guerra, formale e informale, su scala intercontinentale.

Pur in modo discontinuo, e rispolverando i *topoi* dell'instabilità latinoamericana, i *media* nazionali hanno altresì diffuso l'eco degli effetti del forte del calo della domanda internazionale sugli equilibri socio-politici dei paesi del subcontinente a partire dal 2014/2015, focalizzandosi sulla crisi economica e le sue possibili ripercussioni sugli investitori italiani. Una crisi

[53] La bibliografia di Saviano è ben nota.

[54] Il capo del cartello del Sinaloa figura altresì tra i protagonisti del ciclo di podcast a cura del giornalista intitolato *Le mani sul mondo*. Da *Zero, Zero, Zero* è stata tratta l'omonima serie televisiva italiana prodotta da Amazon Prime Video.

[55] Si pensi a titolo esemplificativo all'osservatorio sull'America latina diretto all'ISPI da Antonella Mori, all'IILA, al CEsPI…

[56] Quotidiani, periodici, radio-televisione nelle forme tradizionali e ibride.

che, unitamente al timore dei ceti medio-alti e all'opposizione di possidenti e imprenditori latinoamericani nei confronti di interventi perequativi volti a contenerne l'impatto, ha determinato uno spostamento dell'elettorato a destra e il burrascoso tramonto dei leader della stagione delle riforme sociali, oggetto di procedimenti giudiziari per corruzione, impeachment, detenzione o esilio dal paese.

Negli ultimi dieci anni, la propensione all'esotizzazione ha teso a riattivarsi nei *media* anche in occasione della scomparsa di figure oggetto in Italia di valutazioni controverse, ma per molti versi ormai considerate iconiche. Si pensi a Hugo Chávez, spentosi nel 2013 dopo aver governato il Venezuela attraverso il capillare controllo del meccanismo elettorale e delle più alte istituzioni dello Stato dal 1998, in sinergia con la Cuba di Castro e con il crescente sostegno della Cina e l'appoggio della Russia. Un leader promotore di un progetto politico percepito nel nostro paese in chiave polarizzata, con recenti riverberi finanche a livello governativo. Con la morte di Chávez, si è aperta altresì una paurosa crisi socioeconomica e umanitaria, che ha accentuato la preesistente emigrazione di ritorno degli italiani e dei discendenti dell'emigrazione degli anni Cinquanta.[57]

Non meno ambivalente si è dimostrata l'attitudine della stampa italiana verso la Cuba castrista 'post-1992' - meta da decenni di un ingente flusso turistico per bilanciare l'impatto economico del venir meno del proprio inserimento nell'area di scambio legata all'URSS - , puntualmente confermata dal ventaglio delle valutazioni formulate in occasione della scomparsa nel 2016 di Fidel Castro, protagonista *post-mortem* di un corteo funebre che ha attraversato l'intera isola evocando la teatralità della religiosità barocca e l'aura emanata dai potenti eterni di tante pagine della letteratura latino-americana. Ultimo in ordine di tempo è il caso di Diego Armando Maradona (2020), ancora amatissimo nel nostro paese.

Assai significativi si rivelano tuttavia il lavoro di scavo documentario su alcuni grandi snodi della storia recente dell'America latina svolto da Rai Storia e il contributo dei giornalisti italiani che si occupano più da vicino del subcontinente per testate 'di parte', alle quali continua in qualche misura a essere sottesa una linea interpretativa 'forte' della storia dell'America latina, ora per ragioni di carattere politico-ideologico ora di natura confessionale. Ci si riferisce in particolare a *il Manifesto*, con le sue reti transatlantiche di informazione giornalistica e accademica, e all'*Avvenire*, il giornale della CEI che, con l'elezione al soglio di Jorge Bergoglio nel 2013 a seguito delle dimissioni di Papa Ratzinger, ha orientato il proprio sguardo verso il subcontinente proprio allorquando il ciclo dei neo-populismi 'di sinistra' ha cominciato a manifestare vistosi segni di crisi.

Se nei due viaggi apostolici in America latina, rispettivamente in Brasile nel 2007, in occasione della V conferenza del CELAM presso il santuario di Aparecida, e in Messico e a Cuba nel 2012,[58] con postura difensiva a fronte del declino del cattolicesimo nel subcontinente, Benedetto XVI ne ha ribadito la centralità nell'esperienza storica latinoamericana e nella for-

[57] <https://www.limesonline.com/cartaceo/gli-italiani-in-venezuela-un-patrimonio-da-difendere?prv=true>. Com'è noto, oggi milioni di persone vivono ormai al di fuori del Venezuela dopo aver lasciato il paese per gli Stati limitrofi ove versono in condizioni sociosanitarie ed economiche allarmanti, ingenerando nei contesti di accoglienza forme di xenofobia e di esclusione. Tra di loro vi sono anche i gruppi nativi amazzonici.

[58] Rispettivamente, per il ventennale del ristabilimento dei rapporti diplomatici tra il Messico e la Santa Sede per sostenere il ruolo della Chiesa di Roma nell'ambito delle relazioni internazionali di Cuba. In entrambi i casi, Benedetto XVI ha onorato, nel solco di Giovanni Paolo II, alcune importanti devozioni mariane.

mazione delle nuove generazioni, insistendo sulla necessità di affrontare nel solco del Vangelo e della dottrina sociale della Chiesa le emergenze sociali, economiche e ambientali del subcontinente,[59] il nuovo pontefice ha invece portato alla Santa Sede proprio la sua esperienza di religioso venuto 'dalla fine del mondo'.

Argentino di origini piemontesi, a lungo arcivescovo di Buenos Aires, testimone diretto del default di inizio secolo e dei suoi effetti sul tessuto sociale e sui rapporti intergenerazionali, abile comunicatore, Jorge Bergoglio si è in effetti immediatamente ritagliato uno spazio nell'ambito dell'informazione nazionale, distinguendosi per l'attenzione verso le migrazioni transnazionali e gli effetti sociali, culturali e ambientali della globalizzazione neoliberista, invero già apertamente criticata da Benedetto XVI nel discorso inaugurale, ricco di una sensibilità sociale declinata tuttavia entro una cornice di ortodossia eurocentrica, tenuto presso il santuario di Aparecida nel 2007.[60]

Primo pontefice extraeuropeo della storia moderna, e primo gesuita a diventare papa, proprio per la sua propensione verso un'inculturazione del Vangelo in sintonia con le caratteristiche delle società e delle comunità contemporanee, attraversate da orientamenti plurimi dal punto di vista generazionale, sessuale, di genere, etnico, religioso, culturale, Papa Francesco ha altresì suscitato, e continua a suscitare, correnti di dissenso nel mondo cattolico italiano e discussioni in taluni settori politici e intellettuali del nostro paese. La formazione di Bergoglio ha pertanto sollecitato studi di carattere filosofico e interpretazioni più schiettamente storiche (Borghesi, 2017; Zanatta, 2020), a conferma di un'attenzione da parte dei laici italiani che si è negli anni trasformata in confronto.

A stagliarsi, in simile prospettiva, sono il dialogo intrattenuto dal 2013 da Papa Bergoglio con il fondatore de *la Repubblica* Eugenio Scalfari e l'interesse di intellettuali e accademici verso la proposta 'profetica' del religioso, una selezione dei cui scritti, tra i quali alcuni passi dell'enciclica *Laudato si'* (2015), è uscita nel 2020 con un titolo inequivocabile: *La dittatura dell'economia*. Edito dal Gruppo Abele, il volume è stato curato dal giurista Ugo Mattei, teorico e attivista dei 'beni comuni', il quale, nell'introduzione, ha tratteggiato una genealogia

---

[59] Il discorso per l'inaugurazione della V Conferenza del CELAM presso il santuario dell'Aparecida ha fatto discutere giacché Benedetto XVI ha sostenuto la necessità finanche di 'purificare' la religiosità popolare latinoamericana, pur riconosciuta nel suo fondamentale rilievo. Egli ha altresì presentato in chiave surrettiziamente etnocentrica l'evangelizzazione delle popolazioni native, definite a loro volta portatrici di culture 'purificate' dalla cristianizzazione: «Ma, che cosa ha significato l'accettazione della fede cristiana per i Paesi dell'America Latina e dei Caraibi? Per essi ha significato conoscere ed accogliere Cristo, il Dio sconosciuto che i loro antenati, senza saperlo, cercavano nelle loro ricche tradizioni religiose. Cristo era il Salvatore a cui anelavano silenziosamente. Ha significato anche avere ricevuto, con le acque del Battesimo, la vita divina che li ha fatti figli di Dio per adozione; avere ricevuto, inoltre, lo Spirito Santo che è venuto a fecondare le loro culture, purificandole e sviluppando i numerosi germi e semi che il Verbo incarnato aveva messo in esse, orientandole così verso le strade del Vangelo. In effetti, l'annuncio di Gesù e del suo Vangelo non comportò, in nessun momento, un'alienazione delle culture precolombiane, né fu un'imposizione di una cultura straniera. Le autentiche culture non sono chiuse in se stesse né pietrificate in un determinato momento della storia, ma sono aperte, più ancora, cercano l'incontro con altre culture, sperano di raggiungere l'universalità nell'incontro e nel dialogo con altre forme di vita e con gli elementi che possono portare ad una nuova sintesi nella quale si rispetti sempre la diversità delle espressioni e della loro realizzazione culturale concreta (…) L'utopia di tornare a dare vita alle religioni precolombiane, separandole da Cristo e dalla Chiesa universale, non sarebbe un progresso, bensì un regresso. In realtà, sarebbe un'involuzione verso un momento storico ancorato nel passato», Benedetto XVI, Discorso inaugurale, 13 maggio 2007, Santuario dell'Aparecida, <http://www.vatican.va/content/benedict-xvi/it/speeches/2007/may/documents/hf_ben-xvi_spe_20070513_conference-aparecida.html>

[60] «Benché sotto certi aspetti sia un guadagno per la grande famiglia umana e un segnale della sua profonda aspirazione all'unità, tuttavia comporta anche senza dubbio il rischio dei grandi monopoli e di trasformare il lucro in valore supremo. Come in tutti i campi dell'attività umana, anche la globalizzazione deve essere guidata dall'etica, mettendo tutto al servizio della persona umana, creata ad immagine e somiglianza di Dio.», ivi.

del ‘benicomunismo’ contemporaneo, facendo emergere connessioni e convergenze tra alcuni imponenti figure di intellettuali del XX secolo, a partire da Gramsci, e la dottrina di Papa Francesco, fautore di una visione organica di sviluppo umano, perseguibile, nella prospettiva che Bergoglio comunica attraverso gesti di grande impatto, solo con il superamento della cultura dello ‘scarto’ e l’esercizio quotidiano del ‘bene comune’, da intendersi quale consapevolezza del proprio prossimo e difesa dei beni primari in natura: l’acqua, l’aria, la terra (Papa Francesco, 2020a).

Nella recentissima *Fratelli tutti* (2020b), il pontefice si è espresso in modo altrettanto diretto in merito alla crisi dei processi di partecipazione e democratizzazione: «[u]n modo efficace di dissolvere la coscienza storica, il pensiero critico, l’impegno per la giustizia e i percorsi di integrazione è quello di svuotare di senso o alterare le grandi parole».

> Che cosa significano oggi alcune espressioni come democrazia, libertà, giustizia, unità? Sono state manipolate e deformate per utilizzarle come strumenti di dominio, come titoli vuoti di contenuto che possono servire per giustificare qualsiasi azione. (Papa Francesco, 2020b)[61]

Interrogativi che evocano ancora una volta l’America latina, ove, secondo gli analisti, l’amnesia delle nuove generazioni nei confronti della storia recente, accentuata dalla comunicazione politica di impianto manicheo tipica dei *social media*, ha favorito la vittoria alle elezioni presidenziali del 2018 di Jair Bolsonaro. Tuttavia, il ruolo dei *social media* va contestualmente considerato anche nella mobilitazione delle nuove generazioni. Si pensi alle grandi manifestazioni cilene dell’autunno del 2019 e più in generale alle mobilitazioni di piazza svoltesi negli ultimi anni in molteplici paesi latinoamericani per richiedere perequazione sociale, economica, etnica, di genere, di accesso a istruzione e sanità, tutela dell’ambiente, e contrasto alla corruzione (De Giuseppe e La Bella, 2020b). Un fenomeno sottorappresentato nell’informazione italiana, che tende a renderne conto sull’onda del momento, mobilitando i meccanismi narrativi e discorsivi richiamati nelle pagine precedenti. Considerazioni analoghe si possono formulare in merito alla copertura informativa in merito al protagonismo delle donne, che rivendicano pari opportunità, protezione sociale, diritto all’interruzione di gravidanza, interventi nei confronti della violenza domestica e della piaga, in America latina estremamente severa, del femminicidio, fattispecie penale che è stata tristemente messa a punto proprio nel contesto del subcontinente.

Com’è ben noto, Papa Bergoglio ha di recente portato in Vaticano l’emergenza ambientale, convocando il sinodo speciale per l’Amazzonia, tenutosi alla fine del 2019. Per oltre il 50% della sua estensione compresa all’interno del territorio brasiliano, e considerata da Jair Bolsonaro come una ‘frontiera interna’, l’Amazzonia ha invece assunto una strategica centralità nella pastorale del pontefice nella sua dimensione di universo plurietnico e pluriculturale, ove, contro ogni stereotipo di tipo edenico, l’estrattivismo traina la proliferazione dei centri urbani, alcuni dei quali vere e proprie metropoli con un’alta concentrazione di popolazione indigena, e l’assalto all’ambiente. Nella prospettiva del sinodo, l’Amazzonia si configura pertanto come

[61] Lettera enciclica Fratelli tutti del Santo Padre Francesco sulla fraternità e l’amicizia sociale, <http://www.vatican.va/content/francesco/it/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html>.

uno spazio transnazionale in cui vivono 33 milioni di persone, distribuiti in 9 paesi, e per questo intreccio di fattori vera e propria frontiera avanzata delle emergenze del mondo globalizzato, che impone, come è stato esplicitato nel titolo dell'adunanza dei vescovi, la ricerca di «[*n*]uovi cammini per la Chiesa e per una ecologia integrale».

Merita di essere ricordato che la grande area di foresta, recante un nome frutto della traslazione al di là dell'Oceano di un mito classico, si è affacciata all'orizzonte italiano grazie a una lettera del 1543, poi pubblicata all'interno delle *Navigazioni e viaggi*. In quella missiva, il cronista Oviedo ha informato Pietro Bembo della spedizione di Orellana, a conferma del respiro plurisecolare degli intrecci transatlantici evocati nel testo, e 'materia prima' di questo volume (Guzmán, 2020). Nel Cinquecento, ad avvicinare il mondo italiano alla 'novità americana' è stata proprio la 'forma libro', resa più accessibile dalla stampa a caratteri mobili, il cui trasferimento nella nascente America spagnola è a ben vedere associato alle figure di Giovanni Paoli e Antonio Riccardo. Nel tempo presente, sullo sfondo della globalizzazione delle forme di produzione e circolazione dell'informazione, a imporsi sempre più irreversibilmente è invece il formato digitale, non solo in relazione al supporto e all'accessibilità, ma anche in relazione all'esperienza di vita dei singoli e delle società, che sta migrando verso piattaforme che garantiscono la connessione in sincrono, azzerando ogni distanza e generando, contestualmente, l'esplosione delle 'notizie' e la polverizzazione dei loro contenuti.[62]

Gli effetti sul piano psicologico, cognitivo, politico, socio-economico e culturale di simile transizione, che ci ancora all'attimo e alla obsolescenza immediata dell'informazione acquisita, suscitano da tempo crescenti interrogativi tanto in merito alla salvaguardia della capacità di percepire la profondità storica del presente, individuale e collettivo, quanto per quel che riguarda l'esercizio del senso critico a fronte della proliferazione nella rete di visioni (tra le quali si stagliano quelle negazioniste, revisioniste, razziste, omofobe e misogine) codificate in un lessico d'impatto e con un forte rapporto con l'immagine, particolarmente pervasive non solo tra le generazioni più giovani (Gruzinski, 2016).

Anche se la transizione tecnologica e antropologica in essere scoraggia le interpretazioni storiche di respiro - e quelle relative all'America latina non fanno eccezione, è però indubbio che una porzione crescente delle fonti relative alle interazioni politico-economiche, sociali, religiose, accademiche e culturali dell'Italia con l'America latina si presenti ormai proprio sotto forma digitale, suggerendo l'opportunità e l'interesse di censimenti, e dell'adozione dell'analisi, del discorso e del visuale, da applicarsi a *corpora* documentari digitali. Attraverso il campionamento del lessico, la segmentazione delle strutture narrative, l'esame delle griglie iconografiche e la decostruzione delle strategie comunicative, e nella consapevolezza della cornice globalizzata in cui tali fonti si formano e vengono recepite, è in effetti possibile cominciare a ricostruire in modo organico il prisma delle attitudini verso l'America latina da parte di una pluralità di settori (politico-economici, sociali, religiosi, culturali e generazionali) del nostro paese nel corso degli ultimi decenni anche in prospettiva comparativa.

Se si orientano le energie in chiave multidisciplinare nella messa a punto di progetti scientifici, culturali ed educativi solidi, la transizione tecnologica può altresì offrire grandi oppor-

[62] Com'è sotto gli occhi di tutti, la pandemia Covid-19 sta accelerando simile fenomeno, il quale rischia tuttavia, a fronte dell'emergenza in corso, di contribuire a scavare ulteriori diseguaglianze all'interno dei paesi e tra le diverse parti del pianeta, con particolare riferimento all'accesso all'istruzione in condizioni di lockdown, data la necessità di disporre di strumenti informatici e di un accesso stabile alla rete.

tunità per la valorizzazione e la democratizzazione dell'accesso al patrimonio americanistico sedimentato in Italia nel corso dei secoli, e con esso delle fonti americanistiche italiane conservate nelle biblioteche e negli archivi internazionali, tanto a fini di ricerca, e il pensiero va all'ingresso del *Codex Florentinus* nella World Digital Library promossa dalla Library of Congress,[63] quanto nella prospettiva della modulazione di una didattica della storia all'altezza del profilo, ormai multietnico e multiculturale, dell'Italia contemporanea, reso tale anche dalla presenza di nutrite comunità iberoamericane. È stato proprio questo dato a suggerire l'idea di ripercorrere gli intrecci storici che uniscono dalla fine del XV secolo il mondo italiano e lo spazio antropogeografico che oggi chiamiamo America latina, evocandone, da un lato, dinamiche e snodi e, dall'altro, la consistenza storica, storiografica e documentaria.[64]

---

[63] <https://www.wdl.org/en/item/10096/#q=sahagun&qla=en>

[64] Nelle pagine che seguono si presentano tre studi recenti che confermano l'impegno degli studiosi italiani in relazione alla storia delle Americhe iberiche e le potenzialità, ai fini della ricerca, del ricorso al patrimonio americanistico italiano evocato in questo testo. È parso interessante associare a ogni volume una testimonianza, sul filo della memoria e della 'ego-storia', da parte dei curatori e degli autori degli studi in esame, focalizzata sulla loro personale 'scoperta' delle Americhe iberiche, momento imprescindibile per la trasformazione del subcontinente in oggetto storiografico, a confermare la persuasività della scelta del termine *Texturas*, con il suo rimandare alla dimensione dell'intreccio, della tessitura, delle sfumature, per denominare il progetto di cui questo volume presenta i risultati. E d'altra parte, nel loro amalgama di soggettivo e oggettivo, simili motivi riecheggiano anche nelle interviste agli scrittori Alonso Cueto, Giorgio Oldrini, Adrián Bravi e Gunter Silva che chiudono il libro, nelle quali, a ricorrere, nel fecondo dialogo con la memoria e la letteratura, è ancora una volta la storia, ora intesa come contesto di lungo periodo o di congiuntura ora come archivio individuale e collettivo di saperi e immaginari ora come esperienza di vita di un singolo, di una famiglia, di un popolo.

Bibliografía

AVNI, H., 1992. *Judios en América*, Madrid, MAPFRE.

BALZANO, M., 2008. *I confini del sole. Leopardi e il Nuovo Mondo*, Venezia, Marsilio.

BARGELLINI, C., 1995. "Diego Rivera en Italia", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 17 (66), pp: 85-136.

BARZINI, L., 1902. *Argentina vista com'è*, Milano, Tipografia del Corriere della Sera.

---, 1910. *Il volo che valicò le Alpi*, Milano, La Grande Attualità.

BASSETTI, P., 2015. *Svegliamoci italici! Manifesto per un futuro glocal*, Venezia, Marsilio.

BENZONI, M. M., 2004a. *La cultura italiana e il Messico. Storia di un'immagine da Temistitan all'Indipendenza (1519-1821)*, Milano, Unicopli.

---, 2004b. "Attualità e profezia. I cattolici italiani e l'America Latina negli anni del post-concilio (1967-1974). Appunti su una ricerca in corso", in A. Canavero (a cura di), *Al di là dei confini. Cattolici italiani e vita internazionale*, Milano, Guerini e associati, pp. 91-124.

---, 2012. *Americhe e modernità. Un itinerario fra storia e storiografia dal 1492 ad oggi*, Milano, FrancoAngeli.

BENZONI, M. M., A. OSTINELLI e S. M. PIZZETTI, (a cura di), 2007. *Istituto per gli studi di politica internazionale. Inventario dell'archivio storico 1934-1970*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali.

BERTAGNA, F., 2006. *La patria di riserva. L'emigrazione fascista in Argentina*, Roma, Donzelli.

---, 2008. "L'emigrazione fascista e neofascista italiana in America Latina nel secondo dopoguerra (1945-1985)", *Archivio storico dell'emigrazione italiana*, pp. 87-104.

---, 2013. "Vinti o emigranti? Le memorie dei fascisti italiani in Argentina e Brasile nel secondo dopoguerra", *História: Debates e Tendências*, v. 13, n. 2, luglio-dicembre 2013, p. 282-294.

---, 2014. "Techint e gli altri. Penetrazione industriale ed emigrazione italiana nell'Argentina peronista (1946-55)", *Studi Storici*, Anno 55, n. 3, luglio-settembre 2014, pp. 615-644.

---, 2020. "Miradas desde la Italia fascista sobre la Argentina de los años treinta", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 25 juin 2020. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/80532> Consultato il 28 settembre 2020.

BORGHESI, V. M., 2017. *Jorge Mario Bergoglio. Una biografia intellettuale*, Milano, Jaca Book.

BRILLI, C., 2016. *Genoese Trade and Migration in the Spanish Atlantic, 1700–1830*, New York, Cambridge University Press.

BURGOS, E., 1987. *Mi chiamo Rigoberta Menchu*, Firenze, Giunti.

CALAMAI, E., 2003. *Niente asilo politico: diario di un console italiano nell'Argentina dei desaparecidos*, Roma, Editori Riuniti.

CALANDRA, B., 2004. *La memoria ostinata: H.I.J.O.S., i figli dei desaparecidos argentini*, Roma, Carocci.

---, 2006. *L'America della solidarietà: l'accoglienza dei rifugiati cileni e argentini negli Stati Uniti, 1973-1983*, Roma, Nuova cultura.

Camporesi, P., 2017. *Il brodo indiano. Edonismo ed esotismo nel Settecento*, nuova edizione, Milano, Bompiani.

Casellato, A., 2020. "Tutino, Saverio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 97, *Treccani*. Consultato il 3 novembre 2020.

Cattarulla, C., 2018. "Le Leggi Razziali (1938) e gli ebrei italiani emigrati in Argentina: discriminazioni e nuove opportunità", *Confluenze. Rivista Di Studi Iberoamericani*, 10 (2), pp. 343-58.
<https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/8871>.

Ceci, L., 2013. *L'interesse superiore. Il Vaticano e l'Italia di Mussolini*, Roma-Bari, Laterza.

Clavigero, F. J., 1780-1781. *Storia antica del Messico*, Cesena, Biasini.

De Giuseppe, M., 2013. "Desde Italia: garibaldínos, monárquicos y católicos frente a la Intervención francesa en México y al Imperio. Primeros pasos de una política exterior y reflejos americanos de la cuestión romana", *Memorias del Simposio Internacional 5 de Mayo*, Puebla, Colegio de Puebla, pp. 101-158.

---, 2016. "Italia frente a la guerra civil salvadoreña: la iglesia, los movimientos religiosos, denuncias jurídicas e iniciativas políticas", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <http://journals.openedition.org/nuevomundo/69633>; DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69633>

---, 2017. *L'altra America. I cattolici italiani e l'America latina da Medellín a Papa Francesco*, Brescia, Morcelliana.

---, 2019. "Italian Catholic Intellectuals and Indigenous Latin Americans: Transnational Networks and Violence at the End of the Cold War", in Tarquini A., Guiso A. (a cura di) *Italian Intellectuals and International Politics, 1945–1992. Italian and Italian American Studies*. Palgrave, Macmillan.

De Giuseppe, M. e La Bella, G. (coord.), 2020a. "Entre modernización y tradición. Cultura, sociedad, iglesia y política en el México de los años Treinta", *Modernism*, Morcelliana.

---, 2020b, *America latina: le sfide del XXI secolo. Verso il terzo decennio*, Soveria Mannelli, Rubettino Università.

De Masi, P., 2013. *Santiago. 1 febbraio 1973 – 27 gennaio 1974*, Acireale, Bonanno Editore.

De Roux, R., 2014. "La romanización de la Iglesia católica en América Latina: una estratégia de larga duración", *Pro-Posições*, 25 (1), 31-54.
<https://doi.org/10.1590/S0103-73072014000100003>.

Einaudi, L., 1900. *Un principe mercante. Studio sull'espansione coloniale italiana*, Torino, Bocca.

Foà, V., 1991. *Il cavallo e la torre*, Torino, Einaudi.

Franzina, E. e M. Sanfilippo (a cura di), 2003. *Il fascismo e gli emigrati. La parabola dei Fasci italiani all'estero*, Roma-Bari, Laterza.

Fruci, G. L., 2003. "«L'orizzonte irraggiungibile». L'identità dei social forum fra utopia e storia", *Quaderni di Sociologia - No global in Italia: identità, opposizione,*

progetto, 33/2003, pp. 59-70.

Gerbi, A., 1943, 1944, 1946. *Viejas polémicas*, Banco Italiano Lima, edizioni 1943, 1944, 1946.

Giovanni Paolo II, 1979a. *Discorso Aeroporto Fiumicino* 25 gennaio 1979, <http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1979/january/documents/hf_jp-ii_spe_19790125_america-latina-partenza.html> Consultato il 7 febbraio 2021.

---, 1979b. *III Conferenza generale dell'episcopato latinoamericano discorso di Sua Santità Giovanni Paolo II Puebla, Messico*, 28 gennaio 1979, <http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1979/january/documents/hf_jp-ii_spe_19790128_messico-puebla-episc-latam.html> Consultato il 14 gennaio 2021.

Giovio, P., 1559. *Gli Elogi vite breuemente scritte d'huomini illustri di guerra, antichi, et moderni*, di mons. Paolo Giouio. Tradotte per M. Lodouico Domenichi, Venezia, appresso Bindoni.

Goni, U., 2003. *Operazione Odessa. La fuga dei gerarchi nazisti verso l'Argentina di Perón*, Milano, Garzanti.

Gruzinski, S., 2015. "L'Italia nello specchio della storia globale", *Giornale di storia*, 17. <https://www.giornaledistoria.net/wp-content/uploads/2017/03/specchio-globale.pdf>, Consultato il 10 dicembre 2020.

---, 2016. *Abbiamo ancora bisogno della storia? Il senso del passato nel mondo globalizzato*, edizione italiana a cura di M. M. Benzoni, Milano, Raffaello Cortina.

Guzmán, D. de Alencar, 2020. "«Much Ado about Nothing» : Le passage amazonien entre le Pacifique et l'Atlantique au XVIIe siècle", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Débats*. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/81452> Consultato il 14 febbraio 2021.

Horodowich, E. e L. Merkey (a cura di), 2017. *The New World in Early Modern Italy, 1492-1750*, Cambridge, Cambridge University Press.

Inter-American Solidarity (Declaration of Lima), 1938. <https://www.loc.gov/law/help/us-treaties/bevans/m-ust000003-0534.pdf> , Cosultato il 3 febbraio 2020.

Jeanne, B., 2011. *Mexico-Madrid-Rome. Sur les pas de Diego Valadés, une étude des milieux romains tournés vers le Nouveau Monde à l'époque de la Contre-Réforme (1568-1594)*, EHESS.

Klein, S., 2018. *Italy's Jews from Emancipation to Fascism*, Cambridge, Cambridge University Press.

Leone XIII, 1892. *Quarto Abeunte Seculo, Epistola enciclica*. <http://www.vatican.va/content/leo-xiii/it/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_16071892_quarto-abeunte-saeculo.html>. Consultato il 20 ottobre 2020.

Lomellini, V., 2017 (a cura di). *Il mondo della guerra fredda e l'Italia degli anni di piombo. Una regia internazionale per il terrorismo?*, Milano, Mondadori.

Lupo, A., 2019. "Miguel León-Portilla e il riscatto della civiltà nahua", *L'Uomo*, vol. IX, n. 2, pp. 139-148.

Marcocci, G., 2014. "L'Italia nella prima età globale", *Storica*, XX, pp. 7-50.

Melchionni, M. G., 1977. "Dal Diario Del Conte Sforza: Il Periodo Post-fascista

(25 Luglio 1943 - 2 Febbraio 1947)", *Rivista Di Studi Politici Internazionali* 44, n. 3 (175), pp. 401-493.
<http://www.jstor.org/stable/42734140> Consultato il 7 febbraio 2021.

Minà, G., 2020. *Storia di un boxeur latino*, Roma, Minimum Fax.

Nicolosi, G., 2018. "Sforza, Carlo", *Dizionario biografico degli italiani*, v. 92, <https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-sforza/> Consultato il 14 dicembre 2020.

Nodari, G., 2018. "Mariátegui antes de Mariátegui. El viaje a Italia y el fin de la «edad de la piedra», 1919-1923", *Izquierdas*, (39), pp. 147-181.
<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492018000200147>.

O'Gorman, E., 1987. "La falacia histórica de Miguel León Portilla - sobre el «encuentro del Viejo y Nuevo Mundos»", *Quinto centenario*, n. 12, 1987, págs. 17-32.

Ojetti, G., 1922. *La Galeria de arte italiano en Lima obsequiada por la colonia italiana con motivo del centenario de la indipendencia del Perù*, Milano, Bestetti e Tuminelli.

Ortelli, P., 2010. "Dall'Università Statale di Milano all'Universidad Autónoma de Chiapas. Scoperta e riscoperta del mondo indigeno fra studi antropologici e impegno per la promozione all'autosviluppo", in M. M. Benzoni e A. M. González-Luna, *Milano e il Messico. Dimensioni e figure di un incontro a distanza dal Rinascimento alla Globalizzazione*, Milano, Jaca Book, pp. 277-300.

Osio, B., 2017. *Tre anni a Buenos Aires. 1975-1978*, a cura di L. Guarnieri Calò, Roma, Viella.

Papa Francesco, 2020a. *La dittatura dell'economia*, a cura di U. Mattei, Torino, Edizioni Gruppo Abele.

---, 2020b. *Lettera enciclica 'Fratelli tutti' del Santo Padre Francesco sulla fraternità e l'amicizia sociale*, Assisi, 3 ottobre 2020.
<http://www.vatican.va/content/francesco/it/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html>. Consultato il 14 febbraio 2021.

Pappagallo, O., 2017. *Verso il nuovo mondo. Il PCI e l'America Latina (1945-1973)*, Milano, Franco Angeli.

Parini, G., [1763] 1996. *Il Giorno*, Milano, Guanda.

Pector, D., 1898. "Le Comte Antoine-François-Félix Roselly de Lorgues", *Journal de la société des américanistes*, pp. 201-202.

Pertini, S., 1973. *Seduta di mercoledì 26 settembre 1973, presidenza del Presidente Pertini indi del vicepresidente Leonilde Iotti*. Commissione IX, Camera dei Deputati <https://www.camera.it/_dati/leg06/lavori/stencomm/09/leg/serie010/1973/0926/stenografico.pdf>. Consultado il 13 febbraio 2021.

Pilcher, J. M. (ed.), 2012. *The Oxford Handbook of Food History*, New York, Oxford University Press.

Piluso, G., 1994. *Le banche miste italiane in Sud America. Strategie, mercati e organizzazioni (1906-1933)*, in Liuc Papers n. 7, Storia, Impresa, Società 2, marzo 1994, <http://www.biblio.liuc.it/liucpap/pdf/7.pdf>. Consultato il 20 ottobre 2020.

Pizzoni, G., 2020. *Argentina e Italia all'indomani della Seconda guerra mondiale. Rapporti e prospettive nella stampa italiana*, tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Milano.

Pizzorusso, G., 2018. *Governare le missioni, conoscere il mondo nel XVII secolo. La Congregazione pontificia De Propaganda Fide*, Viterbo, Sette Città.

Podestà, G. L., 2017. "Rocca, Agostino", *Dizionario biografico degli Italiani*, Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-rocca_(Dizionario-Biografico)/>. Consultato il 20 ottobre 2020.

Robertini, C., 2019. *Quando la Fiat parlava argentino. Una fabbrica italiana e i suoi operai nella Buenos Aires dei militari (1964-1980)*, Firenze, Le Monnier.

Savarino, F. e J. Bertonha, (coord.), 2013. *El fascismo en Brasil y en América latina: ecos europeos y desarrollos autóctonos*, INAH, México.

Scarzanella, E. (coord.), 2007. *Fascistas en America del Sur*, USA, Fondo de Cultura Económica.

---, 2020. *La Fiat in America latina* (1946-2014), goWare.

Scatena, S., 2008. *In populo pauperum: la Chiesa latinoamericana dal Concilio a Medellín: 1962-1968*, Bologna, il Mulino.

Soave, P., 2008. *La 'scoperta' geopolitica dell'Ecuador. Mire espansionistiche dell'Italia ed egemonia del dollaro 1915-1945*, Milano, FrancoAngeli.

Società Dante Alighieri, <https://ladante.it/chi-siamo/la-societa-dante-alighieri.html>. Consultato il 3 gennaio 2021.

Stabili M. R. e L. Guarnieri, 2004. "Il mito politico dell'America Latina negli anni sessanta e settanta", in A. Giovagnoli e G. Del Zanna (a cura di), *Il mondo visto dall'Italia*, Milano, Guerini e Associati, pp. 217-227.

Todorov, T., 1982, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Seuil, Paris.

Tognonato, C.A. (coord.) 2017. *Affari Nostri. Relaciones entre Italia y Argentina 1976 - 1983*, Villa María - Córdoba, EDUVIM - Editorial Universitaria Villa María.

Triachini, S., 2012. "Dios quiere que tu España sea Recanati, y tu legitimo superior el prudentissimo Conde Monaldo", Giuseppe Mattia De Torres e Monaldo Leopardi (1784-1821), STUDIA PICENA, 2012; (LXXVII): 263-301.
<http://hdl.handle.net/10807/33508>.

Vangelista, C. e C. Pagnotta, 2020. *Entre cuatro continentes. América latina y las migraciones*, siglos XIX-XXI, Roma, Aracne Editore.

Zanatta, L., 2006. "Perón e il miraggio del Blocco latino. Di come la guerra fredda allargò l'Atlantico Sud", *Anuario de Estudios Americanos*, 63, 2, julio-diciembre, 217-260, Sevilla.

---, 2009. *Eva Perón. Una biografia politica*, Soveria Mannelli, Rubettino.

---, 2016. *I sogni imperiali di Perón. Ascesa e crollo della politica estera peronista*, Bologna, Libreria universitaria edizioni. ,

---, 2020. *Il populismo gesuita. Perón, Fidel, Bergoglio*, Roma-Bari, Laterza.

Zupanov, I. G., (Ed.) 2019. *The Oxford Handbook of the Jesuits*, Oxford, Oxford University Press.

MARIA MATILDE BENZONI
Università degli Studi di Milano

Paolo Broggio, Luigi Guarnieri Calò Carducci, Manfredi Merluzzi (a cura di), *Europa e America allo specchio. Studi per Francesca Cantù*, 2017

Il volume si presenta come un omaggio corale all'itinerario scientifico di Francesca Cantù, le cui importanti ricerche, condotte a partire dagli anni Settanta del XX secolo sulla base di un ampio scavo negli archivi italiani, vaticani, spagnoli e ispano-americani, hanno contribuito in modo assai significativo alla ricostruzione degli intrecci transatlantici della *monarquía hispánica* (secoli XVI-XVIII), favorendo la proiezione della modernistica italiana al di fuori del perimetro del Mediterraneo e dell'Europa.

Attraverso lo studio di grandi figure della Spagna imperiale, a partire da Bartolomé de las Casas e il suo impegno intercontinentale di altissimo profilo istituzionale, dottrinale e storiografico, la studiosa ha indagato con rigore, e secondo una progressione guidata dai risultati via via conseguiti, il protagonismo globale della *monarquía*, com'è ben noto oggetto nell'età moderna di due narrazioni antagonistiche. Ci si riferisce, rispettivamente, all'encomiastica *leyenda rosa*, codificatasi nel contesto ispanico in risposta alla montante ispanofoba *leyenda negra*, da parte sua alimentata, a partire dal secondo Cinquecento, dalla ricezione europea della edizione della *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* di Bartolomé de Las Casas (1552) sullo sfondo di un'incandescente opposizione politico-confessionale e di un crescente antagonismo transoceanico.

Più in particolare, *Europa e America allo specchio* si apre con un'introduzione di taglio storiografico a cura di Paolo Broggio, Luigi Guarnieri Calò Carducci e Manfredi Merluzzi. Opportunamente, i curatori richiamano l'invito di Federico Chabod, invero già formulato ne *Il Rinascimento nelle recenti interpretazioni* (1933) per essere poi articolato nella *Storia dell'idea d'Europa* (1961), a esaminare sistematicamente i risvolti psicologici, intellettuali e culturali dell'incontro della nascente Europa moderna con il Nuovo Mondo. Un invito, si può aggiungere, cui risulta sotteso il riconoscimento da parte di Chabod del sostanziale rilievo, europeo e transatlantico, della cultura italiana del XVI secolo.

Dal tardo Novecento Francesca Cantù ha saputo interpretare tali suggestioni in modo organico e persuasivo, integrando la storia del pensiero, della cultura e delle cronache ispano-americane con quella delle istituzioni civili ed ecclesiastiche spagnole e romane - ai cui vertici

campeggiano, rispettivamente, la Corona e il Papato - impegnate, secondo complesse interazioni, e nel segno di una competizione multidimensionale, nella costruzione di un edificio imperiale intercontinentale e nella prima globalizzazione del cattolicesimo.

Da una prospettiva interna al mondo ispanico e mediterraneo, *Europa e America allo specchio* riflette pertanto nella sua suddivisione i principali filoni lungo i quali si è sviluppata la ricerca di Francesca Cantù, oggi professore emerito di Storia moderna (Università Roma Tre). Trasversale alle diverse parti del libro, dedicate, più precisamente, alla religione, alla politica, alle Americhe e i Nuovi Mondi, risulta così l'universo della *monarquía hispánica*: un universo la cui complessità politico-amministrativa, socio-economica, etnica e culturale, e il cui variegato articolarsi, nella penisola iberica, in Europa e oltre Oceano, vengono sfaccettati nei contributi grazie all'esame di fonti di varia natura.

Sul filo dell'azione dei diversi attori, e delle trasformazioni e tensioni interne che attraversano la corte e le corti vicereali, le istituzioni romane e gli ordini religiosi, gli studi che compongono il volume restituiscono altresì le temperature e l'attitudine istituzionale di una pluralità di esponenti della *monarquía hispánica* nei confronti degli 'altri'. Questi ultimi sono rappresentati dalle società europee, e più specificamente dalle società italiane e ispano-americane che, pur così distanti tra loro, hanno condiviso per secoli la comune gravitazione all'interno di una struttura imperiale intercontinentale che, nel periodo dell'Unione delle corone iberiche (1580-1640), ha assunto, tra realtà e aneliti, una proiezione schiettamente planetaria.

Il punto di vista istituzionale proposto dagli studi editi nel volume evoca dialettiche "locale-globale" che chiamano in causa anche il patrimonio documentario americanistico sedimentatosi dalla fine del quindicesimo secolo nella penisola italiana: a partire dalle fonti pontificie, espressione di un'autorità virtualmente universale che ha tuttavia delegato l'evangelizzazione del *Novus Orbis* proprio ai re di Spagna, legittimandone l'espansione transoceanica avviata da Colombo a fronte dell'impegno nell'evangelizzazione ad *Indos* e nella costruzione di una chiesa americana.

A conferire omogeneità di fondo ai contributi di *Europa e America allo specchio*, che spaziano dallo studio di caso alla riflessione metodologica e storiografica, sono l'erudizione e una visione della *monarquía hispánica* quale 'mondo in sé', che i saggi esaminano da un punto di vista ora ispanico e italiano, mediterraneo si può anche dire, ora ispano-americano non senza alcune incursioni asiatiche. Nonostante una certa autoreferenzialità, certamente accentuata dall'occasione della pubblicazione, nel volume non mancano però le aperture verso linee interpretative che si sono avvicinate alla *monarquía hispánica* da prospettive distinte: sul versante della storiografia italiana, si registrano in particolare i richiami a *L'altro Occidente* (2003) di Marcello Carmagnani e agli studi *lato sensu* americanistici di Adriano Prosperi sulla scia del cantiere aperto negli anni Settanta con il saggio *Americhe e Apocalisse* (1976). Sul versante della storiografia internazionale, si segnala il riferimento a *La colonisation de l'imaginaire* (1988) e a *Les quatre parties du monde* (2004) di Serge Gruzinski, opere che hanno fatto riemergere alla superficie della storia l'impatto prodotto dalla *monarquía* sulle società e le culture delle popolazioni inserite o in contatto con il sistema di dominio spagnolo e iberico e il suo mandato missionario. Popoli e società alle quali Gruzinski ha restituito la parola attraverso l'esame di un corpus di fonti dal tratto schiettamente interculturale.

A stagliarsi è soprattutto l'attenzione, specificamente tematizzata nel contributo di Aurelio Musi (pp. 249-259), nei confronti di *Empires of the Atlantic World* di John Elliott (2006).

Com'è noto, l'ispanista e americanista inglese ha orchestrato i tempi e gli spazi della formazione storica della *monarquía hispánica* e del primo impero britannico nelle Americhe integrando e comparando, in un affresco di ampio respiro, i risultati della storiografia ispanistica e ispano-americanistica e della *Atlantic history* angloamericana. Un'operazione ambiziosa, dettata da obiettivi culturali e didattici, e dalla programmatica volontà da parte di Elliott di restituire al mondo atlantico, a lungo considerato appannaggio esclusivo della ricerca degli studiosi dell'espansione britannica e di *Early American History*, la sua natura di teatro intercontinentale in cui si dispiegano le interazioni plurisecolari dei due grandi centri propulsivi della *leyenda rosa* e della *leyenda negra*.

Per quanto in parte eccentrici alla periodizzazione e alla geografia storica del volume, i saggi di Gabriella Zarri (pp. 19-42) e di Luca Codignola (pp. 317-326) risultano nondimeno uniti da un robusto filo rosso ai temi del libro giacché esaminano fenomeni quali la santità femminile, di cui la canonizzazione tardo secentesca di Santa Rosa da Lima costituisce un capitolo transatlantico estremamente significativo, e i network nordamericani della chiesa di Roma tra fine Settecento e la prima metà del XIX secolo, le cui pratiche si inseriscono in una consuetudine di interazione con il Nuovo Mondo per secoli mediata proprio dalla *monarquía hispánica*.

Ora apertamente ora in forma più indiretta, gli studi confermano insomma ancora una volta il rilievo, sul piano documentario, delle fonti in argomento conservate nella penisola italiana. Un patrimonio oggetto di frastagliate ma assai significative ricerche anche da parte del compianto Aldo Albònico, il quale, per quanto a tratti surrettiziamente condizionato da un pregiudizio di ascendenza manzoniana nei confronti dell'Italia spagnola, considerata incapace di interagire al di là dell'orizzonte locale o regionale, ha nondimeno dedicato studi rigorosi e pionieristici proprio all'interesse americanistico del 'cardinal Federigo' e di Giovanni Botero, poligrafo e consigliere dell'alto prelato milanese (Albònico, 1990a; 1990b).

La ricerca tenacemente condotta da Francesca Cantù e dalla sua scuola ha contribuito a mettere persuasivamente in discussione simile residuale pregiudizio, restituendo alla *monarquía hispánica* un profilo in sintonia con quello tratteggiato alla fine del XVI secolo da Giovanni Botero. Richiamando il celebre *incipit* della lettera dedicatoria a Carlo V anteposta alla *Historia general de las Indias* di Francisco López de Gómara, opera ampiamente circolata e tradotta nell'Italia del secondo Cinquecento (v. *Supra*, *Conexiones y prácticas historiográficas*, Bénat Tachot), Botero ha infatti presentato con questo registro la *monarquía hispánica* nelle sue fortunatissime *Relationi universali*:

«Dalla creatione del mondo non è mai stato imperio maggiore di quello che Dio ha concesso al re Cattolico massime dopo l'unione di Portogallo alla Corona di Castiglia: conciosia, ch'egli abbraccia amplissime provincie di Europa, stati nobilissimi dell'Africa, dell'Asia, e di più possiede, senza competenza alcuna, tutto 'l Nuovo Mondo» (Botero, 1599: 191).

Bibliografia

ALBÒNICO, A. (1990a). *Il cardinal Federico americanista*, Roma, Bulzoni editore.

---, (1990b). *Il mondo americano di Giovanni Botero*, Roma, Bulzoni editore.

BOTERO, G. (1598) *Relationi Universali di Giovanni Botero Benese divise in quattro parti. Novamente reviste, corrette & ampliate dall'istesso auttore. Et aggiuntovi in questa ultima impressione la figurata descrittione intagliata in rame, di tutti i paesi del mondo*, per la Compagnia Bresciana, *Seconda Parte*, p. 191.

CARMAGNANI, M. (2003). *L'altro Occidente. L'America latina dall'invasione europea al nuovo millennio*, Torino, Einaudi.

CHABOD, F. (1933). "Il Rinascimento nelle recenti interpretazioni", «Bulletin of the International Committee of Historical Sciences», V, part. II, n. 19, pp. 215-229.

---, (1961). *Storia dell'idea d'Europa*, a cura di E. Sestan e A. Saitta, Roma-Bari, Laterza.

ELLIOTT, J. (2006). *Empires of the Atlantic World: Britain and Spain in America 1492-1830*, New Haven, Yale University Press.

GRUZINSKI, S. (1988). *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisations dans le Mexique espagnol, XVIe- XVIIIe*, Parigi, Gallimard.

---, (2004). Les *quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Editions de la Martinière, Villeneuve-d'Ascq, Turin.

PROSPERI, A. (1976) "America e Apocalisse. Note sulla 'conquista spirituale' del Nuovo Mondo", C*ritica storica*, a. XIII n.s., 1, p. 1-65.

MASSIMO DE GIUSEPPE
Università IULM-Milano

Lo sguardo riflesso

Chiara Vangelista, *Scatti sugli Indios. Ricerche di storia visiva*, 2018

La storia della fotografia in America latina ha compiuto una serie di importanti passi avanti nel corso dell'ultimo ventennio; penso ai lavori di John Mraz sulla rappresentazione della rivoluzione messicana o sui braccianti migranti del *plan bracero* (Mraz, 1996) a quelli di Alberto Castillo sui mutamenti nella rappresentazione dell'infanzia o, con Rebeca Monroy, sull'evoluzione del rapporto fotografia-politica-società e, il recente prezioso studio archivistico sulla *decena trágica* (Del Castillo Troncoso y Monroy Nasr, 2005; Del Castillo Troncoso, 2013; Monroy Nasr y Villela Flores, 2018). Ancora, spingendoci più a sud, vanno ricordati, tra i tanti esempi, gli studi di Luciana Martins sull'uso della fotografia nella costruzione degli immaginari del Brasile contemporaneo (Martins, 2013), quelli di Antonio Varese sull'Uruguay (Varese, 2013), di Joaquín Fermadois ed Hernán Rodríguez sul Cile (2010), di Trisha Ziff sull'icona fotografica globale del «Che» (Ziff, 2006)[1] e di Luisa Abad sui mutamenti nell'iconografia dei popoli amazzonici e sulla rappresentazione della morte in America latina (Abad González y Flores Martos, 2007; Abad González y Alonso, 2013).

Questo fenomeno si deve in parte a un naturale sviluppo del settore storiografico specifico, ma anche al significativo consolidamento degli archivi: dal messicano Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO), un'enorme collezione di fondi documentali costruita negli anni intorno al nucleo dell'Archivo Casasola, assegnato dal 1976 alla gestione dell'Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), oggi a Pachuca nello stato dell'Hidalgo[2]; oppure al sorprendente Centro de Fotografía di Montevideo, al Museo de la Palabra y la Imagen di San Salvador[3], che conserva l'incredibile collezione della rivolta del 1932, della guerra civile e che ha promosso in tempi recenti mostre originali come quella dedicata a Prudencia Ayala, un'indigena pipil che cercò (inutilmente) di candidarsi alla presidenza salvadoregna nel 1930; il Centro de la Imagen di Lima che con il Centro Inca Garcilaso che ha ospitato

[1] si veda anche il film di Luis López e Trisha Ziff, Chevolution, Usa 2008.

[2] https://sinafo.inah.gob.mx/

[3] http://museo.com.sv/fototeca/

l'esposizione *Memoria del Perú. Fotografías 1890-1950*.[4]

Più in generale, nel corso degli ultimi anni sono stati riscattati archivi e collezioni, si sono costituite fototeche pubbliche e private, sono nati musei e corsi universitari specificamente dedicati alla storia della fotografia latino-americana o nazionale, come nel caso argentino e messicano, rivitalizzando una tradizione che ha marcato la storia del subcontinente. Tra le foto più antiche che hanno ripreso immagini di quella che si sarebbe chiamata America latina si ricordano quelle scattate nel dicembre 1839 da Jean Doudoille al porto di Veracruz[5], oggi nel George Eastman Museum di New York, e quella del novembre 1840 con cui Florencio Varela immortalò la facciata della chiesa Matriz di Montevideo, oggi conservata nell'archivio del Cabildo metropolitano[6].

Dalle prime macchine in dagherrotipo che sbarcarono nei porti del Golfo del Messico e del Río de la Plata, la fotografia avrebbe poi contribuito a plasmare le identità nazionali composite dei paesi latinoamericani, marcandone l'ingresso nell'era contemporanea, dalla guerra del Paraguay all'effimero secondo impero di Massimiliano d'Asburgo, dalla *campaña del desierto* di Julio Argentino Roca alla guerra ispano-americana, per irrompere definitivamente nell'immaginario (grazie anche alle novità tecnologiche e alle trasformazioni della stampa) con la rivoluzione messicana e, di lì in avanti, con le folle che riempivano le piazze dell'Argentina peronista, con i *barbudos* cubani, il 68 messicano, i militari golpisti cileni, i rivoluzionari sandinisti, le catechiste maya quiché, *braceros* e *maquiladoras*, contadini e migranti, fino all'immagine simbolica del 2019 di Óscar Martínez e di sua figlia Valeria, un giovane padre e una bimba salvadoregni morti abbracciati mentre cercavano di attraversare il Rio Grande/Río Bravo. Una foto scattata dalla giornalista messicana Julia Le Duc che ha avuto lo stesso impatto dell'immagine del piccolo Aylan, un bimbo siriano abbandonato dal mare su una spiaggia turistica della Turchia.

Tra XIX e XXI secolo la fotografia latinoamericana è andata quindi aprendo sempre più il suo spettro, inizialmente accompagnando e ritraendo missioni commerciali, diplomatiche, archeologiche, etnografiche, religiose, per poi narrare in presa diretta guerre, rivoluzioni, dittature e movimenti sociali, migrazioni, raccontando il quotidiano, producendo icone globali (si pensi alle foto di Tina Modotti nell'Istmo di Tehuantepec) e sperimentando nel campo artistico, facendo dell'America latina un subcontinente particolarmente fotogenico, forse mai del tutto liberatosi dell'esotico (Drivers y Martins, 2005) ma inestricabilmente legato nella sua contemporaneità alla storia stessa della fotografia. Questo ha fatto sì che alcuni dei grandi nomi della fotografia contemporanea siano, non casualmente, latinoamericani: dai messicani Augustín Victor Casasola, Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, Mariana Yampolski, Graciela Iturbide, Flor Garduño, Antonio Turok, ai cubani Constantino Arias e Alberto Korda, ai centroamericani Fred Ramos (salvadoregno) e Antonio Aragón (nicaraguense), al colombiano Fernell Franco, al peruviano Martín Chambí, al cileno Marcelo Montesinos, per non dimenticare gli argentini Eduardo Gossman, Marcelo Brodski, Carlos Bosh, o i brasiliani Boris Kossoy, Simon Brauer e, naturalmente, Sebastião Salgado che, non a caso, volle intitolare il suo primo libro *Altre Americhe* (Salgado, 1986).

4 https://centrodelaimagen.edu.pe/blog/memoria-del-peru-fotografias-1890-1950

5 https://www.espejel.com/las-fotografias-mas-antiguas-de-mexico/

6 https://ladiaria.com.uy/articulo/2020/2/180-anos-de-la-fotografia-en-uruguay/

Una componente non secondaria del successo della fotografia latinoamericana, almeno a partire dall'ultima parte del XIX secolo, rimanda alla corrente specifica di raffigurazione e rappresentazione del mondo indigeno; un percorso che attinge alle tradizioni fotografiche nordamericane, passando per il Messico delle missioni di Carl Lumholtz tra la Sierra Tarahumara e la regione Huichol di Jalisco e Nayarit (Lomholtz, 1902; 1996), alle raffigurazioni cilene di mapuche o fueginos o argentine della cattura dei ranqueles (Alvarado y Moller, 2011). Una tradizione che era partita sulle ali delle esplorazioni, delle conquiste, del rilancio missionario (De Giuseppe, 2003) ma che poi si sarebbe sviluppata attraverso le politiche indigeniste nazionali (come emerge dall'impressionanti lavori di de La Fuente e altri nell'archivio dell'Ex Comisión Nacional de Pueblos Indígenas messicana o di Michael Dewerer e altri tra le comunità maya del Guatemala durante la guerra civile e le politiche di *tierra arrasada* negli anni della *Second Cold War* (Dewerer Plana, 2008).

In quest'ottica il libro di Chiara Vangelista, *Scatti sugli Indios. Ricerche di storia visiva*, riprende una tradizione importante in modo originale e contribuisce a consolidare un nuovo filone storiografico di studi anche in Italia. Il volume è uscito nel 2018 per l'editrice romana Aracne, all'interno di una collana simbolicamente ribattezzata *America e Americhe Storia, relazioni, immagini*, sensibile alla dimensione iconografica e agli intrecci ('le immagini reciproche') tra popoli americani ed europei.

L'autrice, una delle massime studiose di Brasile in Europa, sonda con grande cura le fonti, incrociando documenti a stampa e scatti d'archivio (il caso di Boggiani tra i Chamacoco), muovendosi tra documenti italiani e brasiliani; utilizza quasi una tecnica mista, per offrirci una riflessione sulla rappresentazione delle popolazioni indigene nel processo di *nation building* brasiliano alla fine del XIX secolo. Ne scaturisce una lettura estremamente vivida delle fotografie, non solo etnografiche, dei luoghi in cui venivano scattate, del senso e degli obiettivi scientifici ma anche politici e culturali delle strategie rappresentative sottese agli scatti. Le fotografie del pittore Boggiani, quelle dei missionari italiani di padre Marzano (1904), le immagini anonime ci permettono così di analizzare diversi casi e di cogliere l'importanza della rappresentazione fotografica, i criteri delle pubblicazioni, il ruolo dei missionari salesiani italiani, che dai servizi ai migranti si aprono a nuove forme di missione tra i Bororo. Ciò che colpisce del lavoro è dunque l'intreccio tra immagini e testi e lo scenario costruito per diffondere le rappresentazioni ma anche l'impatto che l'operazione fotografica e la macchina avevano sulle comunità indigene. I corpi, i volti, le messe in scena, diventano quindi il filo conduttore di una narrazione viva che nei capitoli dipana una serie di questioni, dalle allegorie repubblicane alla missionarietà, al rituale dei sorrisi piumati e fioriti che sarebbe diventato un canone di lungo periodo nell'autorappresentazione del Brasile all'estero.

Bibliografia

AA.VV., Carl Lumholtz, 1996. *Montañas, duendes, adivinos*, México, Ini.

Abad González, L. y A. Alonso, 2013. *Pueblos amazónicos: estéticas y cosmovisiones*, Toledo, Universidad de Castilla y la Mancha.

Abad González, L. y J. A. Flores Martos, 2007. *Etnografías de la muerte y las culturas de América Latina*, Toledo, Universidad de Castilla y la Mancha.

Alvarado, M. y C. Moller, 2011. *Memoria visual e imaginarios. Fotografías de los pueblos originarios, Siglos XIX/XXI*, Santiago de Chile, Museo de la memoria y los derechos humanos.

De Giuseppe, M., 2003. "Gesuiti in Messico: lettera dalla missione Tarahumara", in *Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche*, 10/2003, pp. 355-484.

del Castillo Troncoso, A., 2013. *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México 1880-1920*, México, El Colegio de México.

del Castillo Troncoso, A. y R. Monroy Nasr, 2005. *Imaginarios y fotografía en México (1839-1970)*, México, Lunwerg Editores.

Dewerer Plana, M., 2008. *La Verdad Bajo La Tierra/ The Truth Under the Soil: Guatemala, El Genocidio Silenciado/ Guatemala, The Silenced Genocide*, Chicago, Blume.

Drivers, P. y L. Martins, 2005. *Tropical Visions In An Age Of Empire*, Chicago, Chicago University Press.

Fermandois, J. y H. Rodríguez Villegas, 2010. *Chile: la historia contemporánea a través de la fotografía*, Madrid, Taurus.

Lumholtz, C. S., 1996. *Unknown Mexico. A Record of Five Years of Explorations among the Tribes of Western Sierra Madre; in the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco; and among the Tarascos of Michoacan*, Charles Scribner's & Sons, New York 1902, II vol.

Martins, L., 2013. *Photography and Documentary Film in the Making of Modern Brazil*, Manchester, Manchester University Press.

Marzano, P. L., 1904. *Coloni e missionari italiani nelle foreste del Brasile*, Firenze, Tipografia Barbera. Edizione brasiliana: *Colonos e missionários italianos na floresta do Brasil*, 1985, Florianópolis, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

Monroy Nasr, R. y S. L. Villela Flores, 2018. *La imagen cruenta. Centenario de la decena trágica*, México, INAH.

Mraz, J., 2012. *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*, Austin, University of Texas Press.

Mraz, J. y J. Vélez Storey, 1996. *Uprooted: Braceros in the Hermanos Mayo Lens*, Huston, Arte Público Press/University of Houston.

Salgado, S., [1986] 2015. *Autres Amériques*, Contrejour, Paris.

Varese, A., 2013. *La historia de la fotografía en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

Ziff, T., 2006. *Che Guevara. Revolution and Icon*, London, Victoria & Albert Museum.

BENEDETTA CALANDRA
Università degli Studi di Bergamo

Graziano Palamara, *L'Italia e l'America Latina agli inizi della Guerra Fredda (1948-1958)*, 2017

Il volume di Graziano Palamara, *L'Italia e l'America Latina agli inizi della Guerra Fredda. Colombia e Venezuela nella politica estera italiana (1948-1958)*, s'inserisce in un filone di storia politica di carattere piuttosto consolidato nel nostro panorama nazionale, che tuttavia presenta una produzione assai scarna sui due casi paese in oggetto. Colombia e Venezuela, infatti, i due contesti nazionali che l'autore sceglie, scartandone altri al fine di ottenere maggiore profondità analitica, non sono stati trattati da una adeguata massa critica di studi. Questo a dispetto del fatto che tali paesi hanno giocato un ruolo niente affatto secondario nelle relazioni interamericane nella prima fase della Guerra Fredda; basti pensare, a titolo esemplificativo, al fatto che le rispettive capitali hanno ospitato, prima nel 1948 poi nel 1954, i summit decisivi per la creazione dell'OEA (Organizzazione degli Stati Americani), determinando in maniera irreversibile l'entrata di tutta l'area latino-americana nel conflitto bipolare. Di recente Maria Rosaria Stabili sottolineava nella rassegna *Italia e America Latina* per *Il Mestiere di storico*, Rivista della Società Italiana di Storia Contemporanea (n. 2, 2018, pp. 95-97), quanto ancora rimane da indagare nello studio delle relazioni bilaterali e multilaterali per l'epoca. Sino a pochi anni fa, infatti, molto più numerosi erano gli approfondimenti relativi ad altri tipi di tematiche; tra tutte, prevalevano con tutta probabilità le politiche migratorie o la proiezione estera del regime fascista (cfr. ad esempio gli studi di Angelo Trento, Marco Mugnaini, e, più di recente, Laura Fotia).

Nel panorama nazionale si rintracciano esempi consistenti in epoca decisamente recente; in primo luogo gli studi di Raffaele Nocera che compara 'a specchio' l'operato della DC italiana e cilena e il rispettivo inserimento nel sistema internazionale grazie alle fonti reperite nell'archivio Rumor; in secondo luogo la ricostruzione operata da Onofrio Pappagallo tramite l'archivio Gramsci sui rapporti tra il PCI italiano, Cuba e Cile. Lo stesso Nocera sottolinea appunto nella sua introduzione al volume di Palamara il persistente vuoto storiografico in Italia che, salvo alcune ricostruzioni limitate a singoli contesti nazionali, non presenta ancora uno studio di carattere generale nell'arco temporale in questione, e cioè dal 1948 al 1958.

Le fonti reperite dall'autore, molte delle quali inedite e per la maggior parte italiane, provengono essenzialmente dall'archivio del nostro Ministero Affari Esteri e dall'archivio storico dell'istituto Luigi Sturzo; completano l'insieme documentario atti parlamentari italiani ed estratti dal Foreign Relations statunitense- FRUS. Dal versante latino-americano valga notare invece la presenza di materiale emerografico come 'El Cronista' ' El Diario Ilustrado', 'El Espectador ' o 'La Semana'. Tale apparente sproporzione dal punto di vista della provenienza delle fonti, ipotizziamo, si spiega con la prospettiva analitica adottata, vale a dire lo sguardo italiano su Colombia e Venezuela in quel preciso decennio.

L'Italia e l'America Latina agli inizi della Guerra Fredda va a riempire dunque un importante vuoto storiografico (con le debite eccezioni, citate nella introduzione, degli studi di Ludovico Incisa di Camerana o di Marco Larizza), colmando in parte il paradosso inerente a questo vuoto, vale a dire le oggettive e intense relazioni politiche e commerciali di quegli anni. Il Venezuela in particolare si rivela in tal senso un esempio significativo. Basti pensare che alla metà esatta degli anni Cinquanta rappresenta per il nostro paese, in ordine di importanza, il secondo mercato della regione latino-americana nonché la prima meta migratoria nel contesto dell'emigrazione specializzata del secondo dopoguerra. Ci si riferisce, in tal senso, a più di 1200 individui, a dispetto del carattere spontaneo, più che assistito, dei flussi del momento, accolti da grandi complessi industriali quali la Ansaldo, la FIAT o la Innocenti e da cui Roma otterrà anche importanti commesse di carattere militare.

Il testo esce in un momento di rinnovata visibilità per l'Istituto Italo-Latino Americano, grazie alla presidenza di Donato di Santo, terminata con il 2019. Come dichiarato nell'introduzione, vorrebbe contribuire a fornire profondità di lungo periodo allo studio delle reti politiche, sociali e religiose (queste ultime indagate di recente con grande competenza dagli studi di Massimo de Giuseppe) tra Italia e America Latina che in maniera evidente, durante gli anni Sessanta, vedranno la costituzione, nel nostro paese, di un vero e proprio *mito politico*. Tematica, quest'ultima, a cui la Società Italiana di Storia Contemporanea aveva dedicato nel 2004 un panel specifico a cura di Maria Rosaria Stabili e Luigi Guarnieri.

Nella monografia s'intrecciano vari piani di analisi e varie scale di osservazione: la complessa interazione tra politica interna ed estera italiana, le relazioni bilaterali e multilaterali; *last but not least*, i rapporti interamericani segnati indelebilmente dall'ingombrante presenza statunitense, che di sovente determina forme di triangolazione anche nei rapporti coi singoli partners politici e commerciali.

Buona parte dell'atteggiamento italiano viene infatti meglio compreso, e necessariamente contestualizzato, alla luce della necessità per la nostra nazione di ridefinire il proprio ruolo nella regione come paese democratico e gradito alla potenza statunitense. Non a caso, grazie anche ai documenti del FRUS, il volume dedica grande attenzione al ruolo giocato da Washington in tutta la vicenda in oggetto. C'era di fatto un grosso lavoro di dialogo, tutto da costruire, e che trascendesse la nota retorica della comune identità latina, al fine di consolidare una reale capacità di interlocuzione e di alleanza.

Bisogna infatti tenere presente che solo dopo il 1958 (termine adottato come *ad quem*) la presenza politica e partitica italiana s'intensificherà, contestualmente a un rafforzamento dei rapporti euro-latinoamericani in termini più generali. Senza nutrire eccessivi scrupoli di carattere morale, il governo italiano sceglierà di relazionarsi con due regimi profondamente autoritari (quello di Rojas Pinilla, dal 1953 al 1957, e quello di Pérez Jiménez, dal 1952 al

1958). Specie nei confronti di questo secondo partner venezuelano, i rapporti saranno anche decisamente ambivalenti, come evidenzia ad esempio il percorso biografico dell'imprenditore Filippo Gagliardi preso in esame.

Graziano Palamara si pone domande nuove rispetto a studiosi che l'avevano preceduto, alla luce di una storiografia che sta rivisitando le dinamiche della Guerra Fredda in termini più complessivi, come stanno ad insegnare, a titolo esemplificativo, le ricerche di John Lewis Gaddis, Arne Westad, Daniela Spenser, o nel panorama italiano, Federico Romero o Mario Del Pero.

Cambia dunque la scala di osservazione di determinati fenomeni nonché la prospettiva critica adottata: riveste un ruolo importante, ad esempio, l'impatto delle politiche atlantiche ed europeiste nelle quali l'Italia s'inserisce durante la fase iniziale del secondo dopoguerra (non a caso il volume adotta il 1948 come termine *a quo*). Sottotraccia rimangono domande portanti dell'analisi come ad esempio: la diplomazia italiana fu intermittente, strumentale ed episodica nel ridefinire relazioni profondamente diverse da quelle impostate durante il regime fascista? O piuttosto inaugurò un nuovo e coerente stile politico? In che misura e in che termini pesò la 'scelta atlantica' in tale processo?

Singolare è in proposito l'incipit del testo, che vede nel 1948 in Italia una netta e incontrovertibile affermazione della Democrazia Cristiana mentre nei due paesi latinoamericani ci si avvicina a strette autoritarie, e s'inasprisce in tal modo un potenziale raffronto tra democrazia e autoritarismi.

Basti pensare a un'ipotetica istantanea scattata nella primavera di quell'anno, rispettivamente a Roma e a Bogotà. Nel primo caso, il 18 aprile, le elezioni politiche sanciscono per la DC la maggioranza assoluta dei seggi; solo nove giorni prima, la capitale colombiana inizia ad essere messa a ferro e fuoco a seguito dell'assassinio di Jorge Eliecer Gaitán, come ricostruito magistralmente, tre le altre opere finzionali, da *El Bogotazo: memorias del olvido* di Arturo Alape.

MARIA MATILDE BENZONI

La qualità del pensiero, la capacità di dis-orientarmi

Intervista a Chiara Vangelista

Storica italiana di grande esperienza e dal profilo scientifico internazionale, docente di storia dell'America latina all'Università di Genova, autrice di libri importanti sul Brasile, le Americhe iberiche e i fenomeni migratori transatlantici, Chiara Vangelista si racconta, evocando con maestria gli snodi di un itinerario di ricerca inedito, per rigore, organicità e passione intellettuale.[1]

MMB: Maria Matilde Benzoni | CV: Chiara Vangelista

MMB: Nel curriculum accademico, segnali che hai iniziato le tue ricerche a metà degli anni Settanta, nell'ambito della storia quantitativa. La scelta del tema della tesi di laurea è stata dettata da un interesse verso l'America latina preesistente, o esterno agli studi universitari, o è maturata in quella sede?

CV: Il mio interesse per l'America Latina nasce al liceo. Ero diventata direttrice del giornale studentesco dell'Istituto (era il Liceo Classico Cavour di Torino, il giornale si chiamava *Malebolge*) e così avevo scoperto il mondo affascinante della stampa e della piccola editoria. Osservando il tipografo, mi affinavo nell'estetica dell'impaginazione e imparai l'importanza della correzione delle bozze di stampa. Questo contatto, insieme all'esperienza della raccolta della pubblicità per sostenere il *Malebolge*, mi diede l'idea di pubblicare il risultato di un libero gruppo di studio che avevo organizzato tra alcuni studenti di diversi licei di Torino: per diffondere i nostri lavori, ma anche per renderli più sistematici. Fu così che nacquero i *Quaderni di Gruppo*, rigorosamente finanziati con la pubblicità e con la vendita presso le librerie di Torino, e dalla veste editoriale

[1] All'interno dell'ampia bibliografia di Chiara Vangelista, si segnalano: *Le braccia per la fazenda. Immigrati e caipiras nella formazione del mercato del lavoro paulista* (1850-1930), Milano, Franco Angeli Editore, 1982; *Dal vecchio al nuovo continente. L'immigrazione in America Latina*, Torino, Paravia-Scriptorium, 1997; *Terra, etnie, migrazioni. Tre donne nel Brasile contemporaneo*, Torino, Il Segnalibro, 1999; *Confini e frontiere. Alleanze e conflitti inter-etnici in America Meridionale, sec. XVIII*, Torino, Il Segnalibro, 2001; (con Marcello Carmagnani), *I nodi storici delle aree latino- americane, secoli XVI-XX*, Torino, Otto, 2001; *Politica tribale. Storia dei Bororo del Mato Grosso, Brasile, Vol. I: L'invasione (sec. XVIII-XIX)*, Torino, Il Segnalibro, 2008; *Politica tribale. Storia dei Bororo del Mato Grosso, Brasile, Vol. II: Le alleanze (sec. XIX)*, Torino, Il Segnalibro, 2008; *Superare se stessi. Voci migranti tra Europa e America*, Prinp Editoria d'Arte 2.0, 2014; *Scatti sugli indios. Ricerche di storia visiva*, Aracne Roma 2018; *Entre cuatro continentes. América latina y las migraciones. Siglos XIX-XXI*, Aracne, Roma, 2020.

più che soddisfacente. Ne uscirono due numeri – eravamo suppongo nel 1968 – uno sul Vietnam, l'altro sull'America Latina. Fu un'esperienza molto interessante e anche dolorosa.

Infatti, quando il preside si accorse dell'esistenza del progetto minacciò di sospendermi per tutto l'anno scolastico, non solo dal Cavour, ma da tutti i Licei d'Italia. Era una sanzione disciplinare durissima. Era l'esilio, forse l'impossibilità di terminare i miei studi classici. *Quaderni di Gruppo* si fermò al secondo numero. Il preside prof. Vigliani, però, non aveva il potere di cancellare i miei progetti. Continuai a pensare all'America Latina come un campo di interesse per la mia età adulta. Forse a causa delle vicende politiche di quegli anni; sicuramente per la questione, dibattuta proprio allora, dell'incremento demografico incontrollato, che suscitava dibattiti molto accesi. E, soprattutto, perché il mio intento era di lavorare negli organismi internazionali (vengo da una famiglia di europeisti) e l'America Latina aveva per me un vantaggio enorme: essere legata all'Europa sin dal Rinascimento. Ero molto interessata a questa relazione culturale e politica di lungo periodo.

Per studiare la storia dell'America Latina mi sono iscritta a Scienze Politiche, perché là esisteva un insegnamento con questo titolo, tenuto allora da Nicola Tranfaglia. Intanto studiavo lo spagnolo con mio padre (che l'aveva imparato all'Università a Torino, a casa del prof. Giovanni Bertini: a casa, perché sembrava fosse un luogo più sicuro, considerando i bombardamenti, e non capisco questa scelta, dato che il professore abitava nel grattacielo littorio di Piazza Castello, un edificio piuttosto vistoso) e arrivai pronta all'Università anche per le letture in lingua, che mi furono prontamente richieste dal nuovo docente della disciplina, Marcello Carmagnani.

Il seguito è breve da raccontare: mi sono laureata in Storia dell'America Latina, la tesi mi fu suggerita dal mio professore quando il mio proposito, che era di studiare la nazionalizzazione delle imprese argentine durante il Peronismo, si scontrò con l'impossibilità di reperire fonti primarie. Il tema era piuttosto complesso, ma affascinante: studiare le relazioni tra le variabili economiche nazionali e internazionali e i flussi migratori, in Argentina e in Brasile (è qui la storia quantitativa cui fai cenno). La tesi fu un'esperienza di notevole impatto sulla mia vita. Laureatami, invece di proseguire per Ginevra, com'era il mio progetto iniziale (prima di iscrivermi all'Università avevo vinto due borse di studio europee, una delle quali, a Ginevra, mi aveva aperto un mondo che allora mi sembrava meraviglioso), abbandonai le organizzazioni internazionali e la narrativa, che stavo praticando in parallelo, e presentai domanda per una borsa di studio alla Fondazione Luigi Einaudi di Torino. La mia strada era iniziata. Con il tempo e i sacrifici, ho conquistato il privilegio di studiare tutta la vita.

MMB: All'epoca, avevi già avuto un contatto diretto con il Brasile e l'Argentina, paesi al centro del tuo primo lavoro?

CV: No, finché non vinsi la borsa del CNR per l'estero e arrivai in Brasile il 27 aprile 1977, io non ero mai stata in nessun paese latino-americano. Però ero una buona "amica di penna" di quei paesi. Arrivata a São Paulo fu una grande soddisfazione riconoscere nella società brasiliana ciò che avevo studiato (la Fondazione Einaudi già

allora aveva una buona biblioteca, che si è notevolmente arricchita nel corso degli ultimi cinquant'anni), e conoscere gli studiosi che avevo letto e con i quali avevo avuto una corrispondenza. In quell'epoca avevo una maggiore ampiezza di vedute rispetto agli studenti universitari brasiliani: allora c'era il regime militare, molto sospettoso nei confronti delle facoltà umanistiche e in particolare degli storici. Per quasi un anno mi immersi completamente nella vita di quella meravigliosa città. Può sembrare assurdo, proprio a São Paulo: non mi ricordo di aver frequentato un solo italiano. Insomma, penso di essere uno dei pochi storici italiani della mia generazione per i quali la scelta latino-americana non sia maturata per motivi familiari o di coppia.

MMB: A metà degli anni Settanta, che cosa rappresentava per te l'America latina e come ti è stata presentata negli studi universitari? Più in particolare, quali studiosi ti hanno maggiormente influenzata in questa fase aurorale delle tue ricerche e quali letture, storiografiche e non, sono state per te fondamentali per avvicinarti al subcontinente?

CV: Vedo che molto opportunamente non hai usato la parola "maestri". I giovani studiosi di oggi hanno l'abitudine di riferirsi ai loro professori come maestri, o, ancor di più, di identificare il professore di tesi come *Il Maestro*. Quando sento questi discorsi, soprattutto se riferiti a me, io mi sento sempre un po' a disagio. Forse perché sono una ex ragazza degli anni Sessanta. Per la mia generazione e anche per chi, come me, stava al di fuori del cosiddetto Movimento (la mia attività politica è sempre stata all'interno di un partito), il termine "maestro" aveva un'accezione un po' sospetta, dava l'idea di appartenenza a un gruppo chiuso, fondamentalmente autoritario. Suppongo che questo pregiudizio derivi anche dal fatto che allora si metteva in discussione la possibilità della trasmissione della conoscenza tra generazioni. Io non avevo questa visione, ma detestavo – e detesto – i gruppi chiusi, auto-referenziali.
Mi interessava la qualità del pensiero. E la capacità di disorientarmi.
Ora si lavora tanto, all'Università, sull'Orientamento con la O maiuscola. Ecco, io preferisco una Università che dis-orienti, che faccia ripensare tutto daccapo, che ribalti la prospettiva… insomma, che non sia confortevolmente banale. Per me l'Università è stata così. Ho incontrato diversi professori che mi hanno positivamente dis-orientato. Il mio professore di tesi aveva, e ha, questa specifica qualità, che per me è parte essenziale, quasi genetica, di uno storico. All'inizio del mio corso di studi avevo portato a Marcello Carmagnani un libro di André Gunder Frank, che avevo appena comprato. Allora aveva un enorme successo. Lui disse che potevo metterlo da parte, e leggermi, invece, *La formazione economica del Brasile*, di Celso Furtado. Seconda indicazione: un articolo uscito da poco sulle *Annales*, penso che fosse apparso nel 1971, di Nathan Wachtel, lavoro preliminare della sua tesi di dottorato. Poi, piccoli consigli, sempre attraverso i libri: *Los ciclos económicos argentinos*, di Di Tella e Zymelman (Paidós 1973), *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* di José Luis Romero (Siglo Veintinuno 1976), *La grande trasformazione. Le origini economiche e politiche della nostra epoca*, di Polanyi (Einaudi 1974-New York 1944), più altri – che non nomino - consegnati con il preciso scopo didattico di mostrare ciò che uno storico non deve fare.
Ho iniziato così. Negli anni Settanta e in parte degli Ottanta, a Torino, grazie al prestigio

del prof. Carmagnani, ebbi la fortuna di ascoltare le conferenze di studiosi di fama. Mi ricordo John Murra, che mi ha entusiasmato, e Ruggiero Romano, Herbert Klein, e diversi argentini che allora abitavano in Francia. Nel 1980 furono invitati due studiosi brasiliani, Edgard Carone e José de Souza Martins, quest'ultimo, se non sbaglio, su mia indicazione. Avevo letto il suo *Conde Matarazzo. O empresário e a empresa* (São Paulo 1976) e un ampio ciclostilato preparatorio a *O cativeiro da terra* (São Paulo 1979), entrambi (libro e ciclostilato) donatimi dalla mia tutor, la professoressa Maria Luiza Marcílio. È stato il primo di moltissimi incontri. Da ogni sua *conversa*, come si dice nel tipico understatement brasiliano, ho imparato e imparo moltissimo. Ho avuto il piacere di essere invitata al seminario che onorava i suoi settantacinque anni, nel 2013, presso il suo antico dipartimento della USP. Ho contribuito con un'analisi dalla sua (imponente) produzione, nella prospettiva delle migrazioni e della frontiera di espansione interna in Brasile.

Comunque, i latino-americanisti erano lontani, e per me era più facile dialogare tra me e me con gli autori, che sentirli a lezione. Un giorno di gennaio del 1972 a Venezia (ero là per un seminario della Fondazione Cini), in una libreria di usati vicino a Ca' Foscari incontrai il libro di Marco Fanno, *La teoria economica della colonizzazione*, Einaudi 1952, un libro che mi è ancora molto vicino. Poche settimane fa l'ho ripreso, e mi sono soffermata a leggerne delle parti: mi serviva per alcune note del mio nuovo libro. Penso di non averlo mai sentito citare, negli ultimi quarant'anni. Eppure è un'analisi raffinata delle forme di occupazione della terra in Argentina, nel periodo della grande migrazione. I libri pubblicati prima del 2000 spariscono, risucchiati dalle sabbie mobili generate dall'incuria nei confronti dello studio in biblioteca: non sono reperibili on line, dunque non esistono.

MMB: Tra gli autori che ricordi, vi è Sergio Buarque de Holanda, autore di due classici quali *Raízes do Brasil e Visão do Paraíso*. A che altezza del tuo percorso hai incrociato questo autore?

CV: Sono arrivata a Sérgio Buarque de Holanda (o Hollanda) con il tempo e con la maturazione. È morto nel 1982. Avrei potuto conoscerlo, ma non mi sono adoperata per farlo. A São Paulo ero stata ricevuta dai miei studiosi di riferimento: Maria Luiza Marcílio, mia tutor per la borsa del CNR e fondatrice degli studi di demografia storica in Brasile; Paulo Israel Singer, che si occupava della società urbana paulistana; Paulo Sérgio Pinheiro, il quale, prima di dedicarsi alla politica, lavorava su temi simili a quelli di Singer. Avevo seguito un seminario di Boris Fausto alla Pontifícia Universidade Católica di São Paulo. Seminario che mi aveva irritato: Boris Fausto sosteneva che la classe operaia era debole, a São Paulo, a causa della massiccia presenza delle donne, mentre proprio in quei giorni, lavorando sui giornali dell'inizio del Novecento, avevo constatato come molti scioperi in città fossero stati organizzati o appoggiati in modo decisivo dalle operaie. Come sono cambiati, i tempi. Ero stata ricevuta da Caio Prado Jr. (senza poter varcare la soglia vietatissima della sua biblioteca!) e da Edgard Carone, uno storico importante dell'industrializzazione a São Paulo. Ora lo vedo raramente citato. La sua biblioteca si trova in Giappone. Mi fa piacere, perché era ricca e organizzata con cura (lui me l'aveva mostrata, a differenza di Caio Prado Jr.): sicuramente è utile per

lo sviluppo degli studi della storia del Brasile in Giappone. Insomma, avevo conosciuto gli storici che in quel momento mi parevano i più importanti per le mie ricerche, che allora riguardavano la formazione del mercato del lavoro nello stato di São Paulo e che sarebbero sfociate, tra l'altro, nel libro *Le braccia per la fazenda* (Milano 1982).

Buarque de Holanda non era nel mio carnet, sebbene avessi in casa il suo *Raízes do Brasil*, pubblicato a Rio de Janeiro nel 1936. Mi dispiace di non aver fatto i salti mortali per conoscerlo, come invece avevo fatto per altri. Mi dispiace, perché avrei sentito la sua voce. Dicono che fosse un pessimo oratore, che bofonchiasse tra sé e sé, perdendosi nei dettagli. Lui era "o pai do Chico": era Chico che aveva la voce – e che voce. Il suo disinteresse per l'arte oratoria fa da contrappunto a una prosa raffinata, nella quale la scelta delle parole ha il rigore più del filologo che dello storico. Io non apprezzavo, nei suoi libri, la mancanza di note a piè di pagina, le citazioni occulte, la mancanza di bibliografia. Lo reputavo un po' paternalista, gli rimproveravo il suo essere estremamente elitario.

Ho incontrato, e capito più a fondo, Sérgio Buarque de Holanda un decennio dopo la sua morte, intervistando alcune donne del ceto medio paulista. Nei loro racconti relativi alla storia del Brasile ho percepito la stessa affabulazione, le stesse tematiche, lo stesso ritmo narrativo. Le testimoni conoscevano il nome di Gilberto Freyre, di cui ripetevano alcuni concetti in forma stereotipata, ma non Buarque de Holanda, che però era nella trama profonda delle loro narrazioni. Allora l'ho riletto, con un altro sguardo. L'ho messo a confronto con le fonti orali che avevo raccolto e che in qualche modo mi avevano introdotto nuovamente alla sua opera. Ho analizzato tutta la sua produzione storica (lui era anche un critico letterario), alla ricerca, se mai ci fosse stato - ma mi sembra di averlo colto - di un coerente progetto di costruzione di memoria nazionale. Non so se questa mia ipotesi sia stata condivisa. Per certo molti suoi studi sono inerenti alla costruzione della nazione nella prospettiva paulista e vista come il risultato dell'avanzamento dell'occupazione del territorio e dell'appropriazione e dell'adattamento alle culture autoctone, indie e contadine. D'altra parte Buarque de Holanda nega comunque l'esistenza in Brasile di una "frontiera" di tipo turneriano. Lo fa in una frase tranchante, nella prefazione di *Caminhos e Fronteiras*, del 1958, senza peraltro argomentare la sua affermazione.

Ho avuto l'occasione di lavorare all'opera di Sérgio Buarque de Holanda all'interno del gruppo Clíope, al quale sono stata grata, e in modo particolare alla fondatrice Sandra Jatahy Pesavento, purtroppo scomparsa nel 2009, per aver discusso liberamente e senza pregiudizi le mie letture di questo grande intellettuale brasiliano. I saggi che ho scritto su questo autore sono tra i miei lavori preferiti.

C'è ancora un aspetto di Buarque de Holanda che vorrei analizzare, ma non so se mi troverò nelle condizioni necessarie per farlo. Ci sono ricerche che si possono condurre in solitudine, sino alla pubblicazione del risultato finale; altre, invece, per le quali il dibattito preliminare tra studiosi è fondamentale. Questo sarebbe il caso: mi piacerebbe esplorare in forma comparativa *Visão do Paraíso* di Buarque de Holanda e *La disputa del Nuovo Mondo*, di Antonello Gerbi. Studiando a fondo la *Visão*, avevo l'impressione di ascoltare l'eco della *Disputa*. Tra l'altro sono due libri quasi contemporanei; il secondo del 1955 (non entro nel merito delle diverse edizioni), il primo del 1958.

MMB: Il tuo itinerario di ricerca colpisce per l'organicità interna e per il rilievo dei fenomeni storici studiati (emigrazione, formazione del mercato del lavoro, la frontiera della colonizzazione interna, poi esaminata nelle sue molteplici articolazioni, la storia visiva). Vuoi ricordare gli snodi della tua attività storiografica e le diverse metodologie adottate nel dialogo con la letteratura scientifica nazionale e internazionale che ti ha più persuaso in relazione ai diversi temi oggetto della tua indagine?

CV: Ti sono grata per questa osservazione. Perché non ti sei fermata alla superficie degli argomenti, ma hai colto la coerenza che sta all'interno delle questioni che via via mi sono posta. In effetti, il tema di fondo è sempre stato lo stesso: la formazione storica delle società latino-americane, in una prospettiva che considero fondamentale, che è quella dello scontro, incontro, interazione, connessione (sto elencando le parole-chiave di epoche diverse) tra i diversi segmenti etnici, culturali, religiosi e politici che le compongono. In tal senso, la scelta di concentrarmi sul Brasile (e ancor più sul Brasile occidentale, al confine con l'America spagnola), mi è sembrata proficua, per l'alto tasso di diversità etniche e culturali e per la presenza di un ceto popolare rurale che ha assorbito e metabolizzato ogni aspetto di tale società caleidoscopica, producendo una cultura propria, originale, che si è mantenuta, trasformandosi, ma conservando le sue caratteristiche peculiari, sino agli albori di questo secolo.
È forse semplice enunciare questo progetto, più arduo realizzarlo, se non si vuole cadere nel trito luogo comune del meraviglioso mondo della mescolanza "razziale". Perché il nodo della questione è che, per affrontare coerentemente un tema così complesso, bisogna analizzare un'ampia pluralità di fonti, ciascuna delle quali necessita di una specifica metodologia di analisi, la quale, a sua volta, si raggiunge solo mediante lo studio di una specifica letteratura scientifica. "Lo sguardo multidisciplinare" è bello da enunciare nei progetti di ricerca; tradurlo in realtà è un procedimento difficile e per nulla scontato.
Mi è difficile rispondere compiutamente a questa domanda, perché è come narrare in poche righe buona parte della mia vita. Più che sintetica, sarò schematica. Gli studi sul mercato del lavoro paulista mi avevano condotto alla mobilità territoriale della manodopera, nazionale e immigrata; questa mobilità mi ha portato allo studio della frontiera interna (perché intimamente legata alla formazione di nuove piantagioni, alla fondazione di nuovi municipi, all'estensione della rete ferroviaria). La frontiera mi ha – implacabilmente - introdotto alla questione che non avrei mai voluto affrontare, vale a dire l'impatto dell'estensione dell'occupazione del territorio sulle società tribali. Lo studio delle società tribali mi ha portato anche indietro nel tempo, all'analisi delle strategie di difesa dei confini imperiali nel XVIII secolo.
Alla fine degli anni Ottanta avrei preferito evitare di studiare il conflitto inter-etnico. Quando si ha quarant'anni si ha fretta, si pensa di essere arrivati a metà della propria vita e di non aver fatto ancora abbastanza, di dover produrre e di non potersi prendere un periodo di solo studio e ricerca. D'altra parte ero cosciente che, se volevo evitare le solite narrazioni un po' banali – almeno a mio vedere - di scontro/incontro, aggressione/resistenza, dovevo studiare antropologia. Presa questa decisione, iniziai dal

libro di Branislava Susnik – che non è propriamente un'antropologa - *El indio colonial del Paraguay*, pubblicato ad Asunción nel 1971 e conservato nella biblioteca della Fondazione Einaudi (ve n'è un'edizione precedente, che non conosco). Un libro di poco meno di duecento fittissime pagine. Non capii nulla. Il tema ostico era aggravato dal fatto che la mitica etno-storica slovena radicata in Paraguay aveva una scrittura difficile. Fu comunque un passo importante nella mia carriera scientifica, il primo passo verso lo studio delle relazioni inter-etniche nel cuore dell'America meridionale. Un anno dopo rilessi il libro, e lo trovai decisamente più chiaro. L'elaborazione del mio primo articolo di etno-storia (sui Guaikurú, nucleo del mio libro *Confini e frontiere*, del 2001) durò tre anni.

Lo studio della fotografia tra Ottocento e Novecento è stato un percorso parallelo, iniziato negli anni Ottanta, quando si stava diffondendo nelle tematiche storiche il concetto di immagine, per lo più usato nella sua dimensione metaforica. Erano pochi gli storici che in Italia lavorassero realmente sull'immagine in quanto tale. Per certo Peppino Ortoleva era il più preparato in quest'area di studio. Un suo articolo sulla fotografia come fonte storica rimane, a quarant'anni dalla sua pubblicazione, una delle sintesi più efficaci che conosco (La Nuova Italia 1981), così come un suo articolo su fotografia e migrazioni, pubblicato in «Altreitalie» (1991). Con gli anni il mio interesse per l'immagine fotografica e per la pittura di storia si è sviluppato grazie al lavoro nelle due libere aggregazioni di studiosi che frequento da molti anni, e la parte dei miei studi sulla fotografia sono stati distillati nel mio penultimo libro, *Scatti sugli indios. Ricerche di storia visiva* (Aracne, 2018).

MMB: La frontiera è venuta assumendo un rilievo centrale nella tua riflessione di storica, con una serie di importanti contributi sugli aspetti etnico-politici e su quelli che i francesi chiamerebbero *les regards croisés* tra nativi, europei e latinoamericani. Come hai affinato la tua strumentazione per ricerche dal contenuto più specificamente etno-storico, ma volte pur sempre a indagare la transizione dalle Americhe iberiche degli imperi all'America latina dello *State* and *Nation Building*?

CV: Ho in parte anticipato la risposta a questa domanda nella precedente. Per molti anni mi sono occupata quasi esclusivamente di questo aspetto, anche perché la ricerca in questo campo è particolarmente complessa. Si tratta di raccogliere informazioni nei più diversi corpora documentali, reperiti in diversi archivi, in Spagna, Portogallo, America meridionale, Italia. Nel caso dello studio dei Bororo, che non ho ancora concluso nella sua forma scritta, benché siano già usciti nel 2008 i primi due volumi della trilogia (*Politica tribale*, Torino 2008), le fonti che ho analizzato vanno dall'inizio del Settecento alla prima metà del Novecento.

Si tratta ovviamente di documenti che riportano lo sguardo dell'altro, non degli indios (se non in casi rarissimi, che ho reperito nell'archivio nazionale della Bolivia, a Sucre). Nei trattati di pace tra indios e non-indios, frequenti in epoca coloniale, lo storico può analizzare un testo condiviso, letto, firmato, conservato dai capi tribali per anni, mostrato in diverse situazioni. In questo campo – vale a dire dello studio del trattato – Abelardo Levaggi ha pubblicato lavori interessanti, in primo luogo il suo libro *Diplomacia hispano-*

indígena en las fronteras de América (Madrid 2002). Uscendo dall'area dei trattati, o, meglio, inserendo i trattati in processi storici più complessi, le variabili da considerare sono innumerevoli e appaiono soltanto attraverso degli indizi. Faccio un esempio banale: perché nei primi anni del Novecento all'improvviso un villaggio bororo chiede di piantare croci di legno in alcune aree del suo territorio? Lo storico deve adeguarsi a quanto riportato nella fonte missionaria, che interpreta (o mostra di interpretare) il fatto come un primo passo verso la conversione al cattolicesimo? La situazione era molto più complessa.

MMB: Un altro ambito fondamentale del tuo itinerario riguarda le migrazioni, studiate a partire dalla tesi di laurea. Come sottolinei molto efficacemente nel tuo profilo accademico, "le ricerche si sono concentrate in due direzioni: le migrazioni tra nuovo e vecchio regime in Argentina, Uruguay e Brasile e le migrazioni attuali, internazionali e intra-americane, analizzate con i metodi della storia orale". Come è maturato questo ampliamento di prospettive e di metodologie? Più in particolare, come hai scoperto la storia orale, e che uso ne hai fatto?

CV: Le migrazioni sono un campo affascinante di ricerca. Perché per cogliere la complessità dei processi storici è necessario fare ricorso a una vasta molteplicità di fonti. Pensa solo un momento: le fonti statistiche, le corrispondenze consolari, la documentazione ufficiale dei Paesi di accoglienza, la stampa periodica, la stampa migrante, le corrispondenze familiari, i giornali di bordo, i registri della sanità pubblica, la documentazione dei porti di arrivo, la narrativa di viaggio, gli archivi di fabbrica, gli archivi giudiziari, le anagrafi parrocchiali, i cimiteri, la produzione teatrale, la pubblicità a stampa, le fotografie, la narrativa, l'ego-storia… mi fermo qui, potrei continuare per almeno altre dieci righe. E mi sono limitata alle fonti che sono più pertinenti alla mia prospettiva di ricerca. In effetti, le mie ricerche sull'immigrazione hanno un'impostazione latino-americanistica, dunque: non le migrazioni come "sistema", ma le migrazioni come una delle variabili del processo di formazione e trasformazione delle società nazionali latino-americane. Gli immigrati, anche nelle remote aree di frontiera, non "hanno fatto l'America". L'America c'era già: l'hanno trasformata, interagendo con gli attori sociali già esistenti (difficile trovare in America un territorio veramente "vuoto", neppure nella narrativa) e adoperandosi per sopravvivere ed affermarsi, dunque per essere integrati, in società fortemente segmentate dal punto di vista sia cetuale, sia etnico.
La mia tesi di laurea si riferiva al periodo della grande migrazione, tra Ottocento e Novecento. Alcune mie ricerche degli anni Novanta concernono le migrazioni attuali. Ora mi sto dedicando, approfondendolo, a un tema che mi ha interessato sin dai tempi della tesi di laurea, vale a dire le migrazioni europee, e in modo particolare sabaude, svizzere e francesi nel Cono Sud nei primi decenni dell'Ottocento.
L'uso della storia orale per le ricerche sulle migrazioni è stato per me marginale. Piuttosto, ho diretto e co-diretto diverse tesi di dottorato su argomenti inerenti, e il tema si è presentato in molte riunioni del *Laboratorio Fonti e Metodi per lo studio dei processi migratori*, che ho fondato a Torino nel 2003. È da questa esperienza, che continua ancora, che nel 2006 è maturata la decisione di fondare l'archivio Areia.
La pratica della storia orale – e particolarmente dell'intervista biografica a schema

aperto – ha avuto un ruolo importante, per me, nello studio dei processi di formazione dell'identità brasiliana. In questo ambito il mio interesse è essenzialmente quello di cogliere, attraverso il racconto di sé, il rapporto con il "collettivo" in senso lato, e segnatamente con il gruppo primario di appartenenza. Il risultato più articolato di questo mio filone di ricerca è il libro *Terra, etnie, migrazioni. Tre donne nel Brasile contemporaneo*, Torino 1999.

Ho iniziato a fare interviste sin dal mio primo viaggio in Brasile, nel 1977. Non ero alla mia prima esperienza, perché precedentemente, e nell'ambito del mio impegno politico, avevo condotto numerose interviste agli inquilini di tre grandi case popolari a Torino. Era stata una vera gavetta, quella.

Per anni le interviste sono state un'attività a parte, personale. Per formazione e per ambiente di studio non avevo alcun interesse per la storia orale. In Brasile, però, per me le interviste sono state importanti, in primo luogo per accedere in qualche modo a quella memoria collettiva che mi mancava, essendo straniera. Non puoi studiare un paese che non è il tuo andando in taxi e in aereo, parlando solo con i colleghi e andando ai ricevimenti di ambasciata. Il mio registratore portatile mi ha aperto la porta di casa dei *repentistas* del Nordeste (sono state le mie prime interviste), mi ha introdotto negli orti-giardini di diverse donne dell'interno di São Paulo, mi ha portato a sgranare le pannocchie di mais in un'aia, all'imbrunire… Forse sembro retorica e mi spiace, perché non è così. Insieme al meraviglioso profumo dei vecchi archivi, che allora era un misto di legno incerato, di carta antica, di antiparassitario sparso a piene mani e di caffè, quelle che ti ho appena citato sono le sensazioni americane che più conservo per me, in questa nuova fase della mia vita.

MMB: Vuoi presentare l'Audio Archivio delle Migrazioni tra Europa e America, che hai fondato nel 2006, l'associazione AREIA, fondata nel 2007 a sostegno dell'archivio e per lo sviluppo degli studi migratori, il premio Vanni Blengino e il Laboratorio Fonti e Metodi, che hai fondato nel 2003?

CV: Come ho accennato, Areia è nato come conseguenza del *Laboratorio Fonti e Metodi*. Ho concepito il *Laboratorio* come uno spazio aperto di discussione approfondita delle ricerche in corso, preferibilmente su temi migratori. Spazio aperto: perché tutti i partecipanti sono tenuti a intervenire con il proprio contributo: studenti particolarmente interessati, laureandi e dottorandi, studiosi juniores o seniores. Discussione approfondita di ricerche in corso: perché il *Laboratorio* non è una vetrina delle ricerche (con tutto il rispetto per il ruolo fondamentale delle vetrine), ma un confronto approfondito su questioni specifiche che non sono state pienamente risolte. Il meccanismo, in modo schematico, è questo: stai sviluppando una ricerca e alcuni aspetti non ti convincono pienamente. "Chiami" allora un laboratorio, scegliendo la questione che vuoi trattare. Faccio un esempio, relativo a uno dei laboratori che abbiamo svolto a Genova: "È necessario trascrivere in tutte le sue parti un'intervista, oppure la posso ascoltare e sintetizzare nella scrittura del mio lavoro?". Ecco, su un tema specifico come questo "si chiama" il laboratorio; si individuano gli studiosi che possano dare un contributo, ma anche gli studenti interessati. In tutto non più di dodici-quindici persone, perché

è molto importante che tutti possano sedere attorno a uno stesso tavolo, questo per me è fondamentale. La breve relazione del ricercatore di turno (attorno ai 20 minuti) viene analizzata, sviscerata – se mi passi il termine – per tutto il tempo necessario, con tutti i riferimenti bibliografici che i partecipanti ritengono importanti. Non ho mai visto un laboratorio esaurirsi prima di quattro ore. In genere sono gli uscieri che marcano il tempo, perché bisogna chiudere il Dipartimento. Il *Laboratorio*, per chi ha accettato la sfida – non sono molti, perché giovani e meno giovani hanno sempre di più paura di confrontarsi – è stata un'esperienza positiva, persino esaltante. Mi dispiace di non essere riuscita a "esportare" il modello in altre università, tramite l'Associazione Areia. I risultati in questi rari casi sono stati deludenti, nel senso che tutto si è risolto nella presentazione di libri, o nella lunga relazione, quasi senza dibattito, di ricerche compiute o in corso.

All'inizio della vita del *Laboratorio Fonti e Metodi*, la maggior parte delle questioni proposte riguardavano la pratica della storia orale. Allora l'intervista biografica era molto diffusa nella preparazione di tesi di tutti i livelli, ma gli studenti non avevano gli strumenti per affrontare questo genere di ricerche. Neppure gli strumenti più elementari. Il dibattito sulla storia orale sviluppato all'interno del *Laboratorio* mi condusse all'idea di formare una raccolta di fondi documentali prodotti dai ricercatori coinvolti stabilmente nel *Laboratorio*. Le interviste così non sarebbero rimaste nei cassetti e nei computer dei ricercatori. Questa privatezza della fonte non giovava agli studi migratori. La fonte deve essere accessibile ai componenti della comunità scientifica. Le linee guida dell'Archivio Areia – invero piuttosto severe – sono state di orientamento per l'organizzazione di alcuni archivi di storia orale e per l'impostazione delle ricerche degli stessi ricercatori. Attualmente l'intervista è meno praticata, nell'ambito degli studi migratori. I *social* sono la nuova frontiera. Saranno necessarie nuove metodologie di analisi, con l'auspicio che i ricercatori non siano succubi delle fonti utilizzate, ma conservino e affinino la loro capacità critica.

L'anno successivo alla fondazione dell'archivio sono stata tra i fondatori dell'associazione che porta lo stesso nome. Con il tempo le figure dei fondatori possono diventare ingombranti, e ho deciso di concludere il mio personale contributo diretto con l'ideazione e l'allestimento dell'esposizione di pensieri tratti dalle interviste conservate in Areia. Ovviamente sarò sempre disponibile, se il mio lavoro sarà utile per i progetti dell'Associazione. La mostra è stata ospitata in contesti di prestigio. Nel 2014 ne ho pubblicato il catalogo: *Superare se stessi. Voci migranti tra Europa e America*, (Prinp Editoria d'Arte, Torino).

La fondazione dell'Associazione Areia ha avuto lo scopo di sostenere e sviluppare le ricerche sulle migrazioni tra Europa e America: con i congressi dell'associazione, celebrati ogni tre anni, i piccoli contributi agli studenti, il Premio Vanni Blengino. Durante la prima assemblea generale di Areia, a Genova nel novembre del 2009, Camilla Cattarulla, amica e collega, propose l'istituzione del Premio Blengino. Vanni era morto da poco. Il premio ha cadenza biennale; dapprima i destinatari erano i laureandi con un solido progetto di tesi, mentre nelle ultime edizioni si sono premiati saggi sulle tematiche migratorie (nella prospettiva storica e letteraria) pubblicati da giovani ricercatori. L'Associazione Areia ha mantenuto alto il livello scientifico del premio e mi

auguro che anche in futuro essa continui ad essere all'altezza del nome del professor Vanni Blengino.
Una postilla. Vanni Blengino è stato per me un collega e un amico. Un lettore attento, di vasta cultura, maturata nelle aule dell'Università di Buenos Aires. Un affabulatore rigoroso. E uno studioso della frontiera; per un lungo periodo, Vanni è stato l'unico con il quale potessi confrontarmi seriamente sulle mie ricerche sulla frontiera. Eravamo presi un po' in giro, più o meno amabilmente: Vanni perché univa storia e letteratura e perché teorizzava la frontiera porosa, termine ora entrato nel linguaggio comune, io perché avevo introdotto nei miei studi il concetto di spazi sovrapposti e interagenti, particolarmente identificabili nelle aree di frontiera.
Vanni mi manca.

MMB: Non sorprende che una ricerca ampia e, per molti versi, rizomatica come la tua si sia nutrita di un intenso scambio intellettuale a livello internazionale. Come è nato, e come si è poi sviluppato il rapporto con il seminario permanente e multidisciplinare *Clíope* (dal 1994) e il *Taller de Estudios e investigaciones Andino-Amazónicos-TEIAA della Universitat de Barcelona* (2005)?

CV: Da *Quaderni di Gruppo* in avanti ho lavorato frequentemente, in Italia, per la creazione di reti di collaborazione scientifica e di spazi di discussione. Forse ho perso il mio tempo. È un'impresa improba e, anche quando il progetto sembra consolidato, nuovi ostacoli si presentano all'orizzonte.
Avevo vinto da poco il concorso da ricercatrice all'Università di Torino, quando iniziai a fare le pratiche per l'istituzione di un Centro Interuniversitario di studi latino-americanistici, unendo storici e storici della letteratura. Fu il mio primo contatto solitario con il magico mondo della burocrazia accademica. Suppongo che adesso ci siano molti centri di questo tipo; allora siamo stati i secondi, dopo quello di Storia Militare organizzato e diretto dal prof. Giorgio Rochat, anche lui dell'Università di Torino. Lavorai intensamente per un anno, sino alla fondazione del Centro, alla quale partecipai anche come segretaria eletta. Era la fine degli anni Ottanta. Un'altra esperienza di lavoro in comune che invece ricordo con piacere è quella maturata tra il 1995 e il 2005, di *Mujeres*, una rete di donne, per lo più docenti universitarie, legata ai temi del lavoro e della società urbana, pensata all'interno dell'istituto di studi di un'organizzazione sindacale. Il progetto ha avuto quasi subito un'importante gemmazione a Porto Alegre, presso la Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, sotto la direzione di Núncia Santoro de Constantino, una rete specifica di ricerca su donne e migrazioni tra le città del Mercosur. Anche questa esperienza, come il *Laboratorio*, fu alle origini dell'Archivio Areia.
In effetti è stato a partire dagli anni Novanta che mi sono progressivamente avvicinata alle questioni di genere: prima con l'esperienza del seminario interdisciplinare *Tematiche femminili* organizzato a Torino da un gruppo di colleghe dell'allora mia Facoltà di Scienze Politiche, le quali mi convinsero a partecipare (e gliene sono grata), poi con la partecipazione al CIRSDe, centro interdipartimentale che nel mio dipartimento fu presentato da Vanessa Maher, antropologa (mi sembra che sia doveroso ricordare i frizzi e i lazzi sorprendentemente volgari a cui in Consiglio si abbandonarono due

colleghi ordinari, seguiti prontamente dai loro giannizzeri). In seguito ho avuto un breve avvicinamento alla Società Italiana della Storiche, e, in seguito, l'invito di Dinora Corsi, medievista e direttrice della rivista «Storia delle Donne» dell'Università degli Studi di Firenze, prima a componente del Comitato Scientifico, poi come partecipante alla redazione.

Nonostante queste importanti e durature esperienze in Italia, è comunque un fatto che, per il tipo di ricerche a cui mi dedicavo e per il paese di mio interesse (in Italia in quel periodo vi era solo un altro storico brasilianista, Angelo Trento, studioso dell'emigrazione italiana in Brasile nei suoi aspetti sociali e politici, e autore di importanti monografie che sono un punto di riferimento per quell'ambito di studi), per presentare e discutere i risultati delle mie ricerche, dovevo fare le valigie e prendere un aereo.

Il TEIAA e Clíope sono stati per me due fondamentali punti di riferimento, mantenuti nel corso degli anni. Pilar García Jordán ha fondato il TEIAA, che riunisce studiosi spagnoli e latinoamericani sulle tematiche dell'organizzazione politico-amministrativa del territorio e delle rappresentazioni culturali delle società degli stati che si affacciano sul grande bacino del Rio delle Amazzoni. Partecipo al TEIAA dal 2005, ma di fatto le mie relazioni con Pilar García Jordán e con l'Università di Barcellona iniziano nel 1991, quando partecipai per la prima volta alla *Trobada-Debat Amèrica Llatina ahir i avui*, che un gruppo di docenti latino-americanisti dell'area umanistica dell'Università di Barcellona organizzava ogni due anni. Mi ricordo che in quell'occasione presentai il mio primo lavoro sulla nascita e crisi della frontiera dei Payaguá, durante il secolo XVIII. TEIAA è un laboratorio molto interessante, nel quale studiosi affermati e giovani all'inizio della carriera possono esporre e discutere le ricerche in corso. Il lavoro intenso è stato frequentemente premiato con riconoscimenti e importanti finanziamenti.

Clíope è nata nel 1994 a Stoccolma, con il nome di *Leituras Cruzadas*. In realtà io sono stata cooptata dal gruppo due anni dopo, nel 1996, quando Sandra Jatahy Pesavento mi invitò a un loro incontro presso l'Università di Poitiers, occasione in cui si decise il nome definitivo, che ovviamente nasce dall'unione delle Muse Clio e Calliope. Clíope, i cui incontri per un certo periodo si sono intrecciati con il *Grupo de Trabalho em História Cultural* dell'Associazione brasiliana di professori universitari di Storia, la ANPUH, nonostante le trasformazioni avvenute negli ultimi cinque lustri, ha mantenuto tre costanti fondamentali: la vocazione brasilianista; la presenza di storici e di storici della letteratura; il concentrarsi tutti, ciascuno dalla propria prospettiva, su un autore, o addirittura su un solo testo (penso a Buarque de Holanda, o alla trilogia O *Tempo e o Vento*, di Erico Verissimo), ovviamente con i collegamenti all'opera nel suo complesso e a tutte le fonti necessarie per lo sviluppo di una specifica lettura. Clíope ha pubblicato una decina di opere collettanee, prevalentemente in volume, ma talvolta in dossier tematici all'interno di una rivista. Sempre rigorosamente in portoghese.

MMB: Nella tua lunga esperienza scientifica e di docenza hai incrociato alcune tra le principali ricorrenze legate a fenomeni fondativi sul piano delle strutture profonde e della colonizzazione e nazionalizzazione degli immaginari delle società iberoamericane. Si tratta di fenomeni in ogni modo imperdonabili per gli effetti che ancora oggi determinano sulle prospettive di vita dei segmenti socio-etnici di ascendenza nativa e afro-discendenti. Mi riferisco al 1988 del

centenario dell'abolizione della schiavitù in Brasile, al 1992 della "scoperta"/"incontro" attivato dal primo viaggio di Cristoforo Colombo, al 2000 della "fondazione" del Brasile lusofono, al 2010 delle Indipendenze ispanoamericane… Qual è il tuo parere sul dibattito storiografico alimentato da questi centenari?

CV: Le ricorrenze non hanno esercitato su di me un particolare appeal. Per certo l'analisi di come le istituzioni e gli studiosi percepiscono e gestiscono, su più livelli, una ricorrenza, è un campo interessante di ricerca, che io sinora ho affrontato solo superficialmente. La moltiplicazione delle ricorrenze è purtroppo una delle poche vie che gli storici hanno per avere finanziamenti per eventi. Allora tutti, con molta buona volontà, si industriano su temi che non hanno mai trattato, esponendosi persino a delle situazioni imbarazzanti. Mi piacerebbe, in quelle occasioni, ascoltare e leggere solo i lavori degli studiosi che conoscono profondamente il fenomeno celebrato, o che stiano iniziando un vero e proprio percorso di ricerca.

MMB: Ultimamente, il fenomeno transnazionale di insofferenza nei confronti dei monumenti di Cristoforo Colombo si è accentuato, portando a rimozioni spettacolari e danneggiamenti. A riaccenderlo è stato in particolare il drammatico impatto socioeconomico della pandemia Covid-19, e il conseguente accentuarsi dell'"ethnic divide" a causa dell'emergenza sanitaria nei paesi americani, a partire dagli Stati Uniti. Da storica dell'America latina che ha dedicato un grande impegno allo studio delle mutue percezioni tra indigeni e non indigeni nel subcontinente, secondo te, le statue di Cristoforo Colombo (da Genova a Barcellona, da Madrid a New York, da Boston a Città del Messico, da Santo Domingo a Buenos Aires ecc. ecc.) andrebbero ricontestualizzate o rimosse?

CV: Abbattere i monumenti significa rinnegare, annullare, la propria storia. È lo stesso principio che è stato recentemente alla base della distruzione delle rovine di Palmira da parte di quel sedicente stato islamico senza nome: distruggere le vestigia del passato, per essere gli unici, indiscussi, protagonisti di un eterno presente sincronico.
La ritualità dell'attuale ondata di demolizioni dei monumenti (hai notato che all'inizio esse si facevano di notte e di nascosto, ora sono di giorno e registrate su *youtube*?). Dicevo, la ritualità di quelle demolizioni mi porta indietro nel tempo, ha un legame simbolico profondo con il falò delle streghe, il falò degli ebrei in piazza, quest'ultimo rimasto nel folklore, anche latinoamericano, nel rogo del fantoccio-ebreo nella notte di San Giovanni, stigmatizzato da Alexander von Humboldt nel suo *Viaggio alle regioni equinoziali* e i cui residui persistono ai nostri giorni, seppure in forma politicamente corretta.
La Storia non si giudica con processi sommari, la Storia si studia. Certo, costa fatica, studiarla, anche perché prima di tutto bisogna togliersi le lenti deformanti dell'ideologia. Questi signori abbattono i monumenti perché si sentono superiori al passato, *al loro stesso* passato. Basta ciò per cambiare il presente? Il movimento iconoclasta ha pervaso la nostra attualità, da diversi anni. L'abbattimento dei monumenti è in fondo un atto accattivante, che può stimolare consensi in vaste parti della popolazione; o, meglio: in vaste parti del pubblico. Mi spiego: è più facile avere consensi nell'abbattimento di

un monumento a un oscuro ai più mercante di schiavi (molti si sentiranno più probi, dalla parte della giustizia) piuttosto che prendere a picconate la Nike di Samotracia (che celebra la vittoria di una battaglia), o tagliare a pezzi *La familia de Carlos IV*, di Francisco de Goya y Lucientes: più facile dubitare, in questi ultimi casi, della validità del gesto. L'atto distruttivo è però lo stesso, e altrettanto illegale. Proprio ieri ho letto in «Artedossier» (dicembre 2020) un'intervista all'artista sudafricano William Kentridge. Il tema era solo in parte quello della distruzione dei monumenti, ma in un breve passaggio ha toccato la questione della cancellazione della Storia: "Quel tentativo di *trovare la cordialità*, l'idea di *trovare una via d'uscita dalla contaminazione*, di *non essere toccati o sporcati dalla storia* mi sembra impossibile e un compito non particolarmente onorevole da realizzare" (p. 21, corsivi miei).

Io sostengo che i monumenti non debbano essere oggetto di violenza, né rimossi a furor di popolo per non turbare chi, invece di fare i conti con la Storia, preferisce cancellarla. Il problema non è neppure ri-contestualizzarli, ma piuttosto contestualizzarli, E non con una lapide stile tatzebao. La contestualizzazione è un processo individuale, sociale e culturale. Richiede istruzione, cultura e capacità critica, non è giudizio cieco e senza radici.

MMB: Il tuo percorso si è intrecciato con l'istituzionalizzazione nel sistema universitario italiano dell'insegnamento e della ricerca relativi alla storia dell'America latina, peraltro coltivata anche nei settori disciplinari di storia moderna, storia contemporanea e via dicendo. Qual è, secondo te, ovviamente se ritieni che ci sia, la cifra distintiva della storiografia latino-americanistica italiana nel quadro della latino-americanistica internazionale?

CV: Non credo che la latino-americanistica italiana abbia una fisionomia specifica, a livello internazionale. Non solo perché gli americanisti sono pochi, ma perché ciascuno di noi ha scelto autonomamente la propria linea di ricerca e proviene da contesti scientifici e culturali molto diversi. Penso che per spiegare le nostre caratteristiche non basti ricorrere al numero esiguo, ma alle nostre origini: gli studi storici latino-americanistici si sono distinti dagli studi letterari e colombiani negli anni Settanta del Novecento, quando la nascita delle Facoltà di Scienze Politiche aveva aperto uno spiraglio agli studi internazionalisti e alla storia extraeuropea. In quel periodo l'Università italiana stava vivendo – o subendo – trasformazioni sostanziali, anche nel nome di un progetto di "Università di massa" che di fatto non si è realizzato: basta consultare le statistiche europee di oggi, cinquant'anni dopo. Queste trasformazioni, come accennavo precedentemente, sono avvenute in un contesto in cui la *Scuola* e il *Maestro* erano non solo messi in discussione dagli stessi interessati per ragioni politiche e culturali, ma erano minati alla base, con la progressiva abolizione delle cattedre e degli istituti e l'introduzione delle due fasce di insegnamento universitario, poi trasformato informalmente in tre fasce per il poco lodevole progetto di sfruttamento nell'ambito della didattica dei ricercatori, sfruttamento che si è vieppiù consolidato con l'istituzione dei cosiddetti professori a contratto.

In questo contesto, istituzionale, politico e culturale era difficile conferire ai latino-americanisti italiani un profilo specifico e riconoscibile. Dovevamo conciliare una domanda estremamente diversificata di sapere con le nostre esigenze di seguire specifici

progetti di ricerca, i quali riguardavano molti paesi diversi. Alcuni progetti di ricerca di interesse nazionale (gli attuali PRIN) hanno tentato di conferire un profilo specifico ai nostri studi, ma non fanno parte del mio percorso, perché ho conosciuto questa esperienza solo dall'esterno.

Ciò che mi sembra importante è invece che i latino-americanisti italiani facessero e facciano parte con onore di una comunità scientifica transnazionale. Ora stiamo acquisendo un nuovo senso di identità, quello di "storici di area". Ciò è importante, a mio avviso, per la definizione delle nostre competenze scientifiche. Per spiegarmi e tornare alla tua domanda: non basta studiare tematiche americane per essere americanisti. Né, per essere latino-americanisti, è sufficiente chiudersi al MAE e lavorare per anni sulle relazioni tra Italia e America Latina. Per noi è importante conoscere le lingue parlate nei paesi oggetto di studio, lavorare negli archivi locali, coloniali e nazionali; conoscere e assimilare la storiografia prodotta nei singoli paesi. Nel 2016 a Pavia, in occasione di un seminario all'interno degli iscritti alla Società Italiana di Studi Internazionali – SISI, siamo riusciti a superare le nostre spiccate individualità almeno nella stesura di un documento che rappresenta le linee guida per gli studi di storia di area in Italia.

MMB: I tuoi viaggi accademici in America latina si sono intrecciati anche alla dimensione della scoperta dei popoli e dei luoghi? Se sì, hai le tue predilezioni e qualche ricordo speciale da condividere con i lettori?

CV: Non ho mai praticato il "turismo scientifico" da congresso, con tutto il rispetto per questa nobile arte, né ho coinvolto la famiglia nei miei viaggi spericolati. Ho però colto tutte le occasioni possibili per vivere la vita quotidiana dei paesi che studio. E che amo. Posso offrirti delle istantanee mentali, che probabilmente avranno poco significato per chi ci leggerà.

Gli ascensori di Buenos Aires. La spiaggia livida di El Quisco in una mattina d'inverno, e i suoi pellicani caracollanti. I marciapiedi di Potosí: ti danno l'illusione che siano quelli originali. Angra dos Reis: il suo porticciolo gremito di minuscoli pescherecci di legno, dai colori sgargianti. Il desco di una famiglia di contadini giapponesi nell'interno di São Paulo, e il sukiaki alla brasiliana che mi hanno offerto, al lume del cherosene.

Il capanno degli attrezzi della signora Cota, abile cestaia dalle parti di Itapetininga. Era un luogo sospeso, un piccolo spazio perfetto, delimitato da leggere pareti intrecciate con foglie di mais, il pavimento in liscia terra battuta color rame. I raggi del sole filtravano attraverso quell'intreccio, rivestendo gli oggetti di una luce dorata. Poi ho letto Lévi-Strauss e la descrizione del villaggio bororo di Kejara (*Tristi Tropici*, Milano 1960, p. 203). Mi ha fatto rivivere le sensazioni di quel momento. Lo riporto qui brevemente, ma consiglio di leggere tutto il brano: "Il villaggio racchiude i suoi abitanti *come una leggera ed elastica armatura* (…) la cui linea naturale è stata conciliata dall'abilità dei costruttori con le esigenze e le necessità dei loro piani" (corsivo mio).

MMB: La tua preziosa testimonianza esce in un volume dal titolo *Texturas*. A conclusione di questa intensa intervista, vuoi segnalarci un romanzo, un racconto, una composizione poetica,

un film, una canzone ibero o latinoamericana oppure un riferimento all'universo nativo o afrodiscendente e alle sue multiformi espressioni culturali che ti è particolarmente caro, spiegandoci perché?

CV: La musica: Chico Buarque de Hollanda, "o filho do Sérgio". Il racconto: *Los fugitivos*, di Alejo Carpentier. Il romanzo: *El hablador*, di Mario Vargas Llosa. Un quadro: *Operários*, di Tarcila do Amaral. E un piatto: la *canja de frango*. Le ragioni di queste preferenze sono tra le righe delle risposte precedenti.
Grazie per questa intervista, Maria Matilde: per la profondità delle tue domande e il tuo ascolto.

Milano, 17 novembre 2020

MANFREDI MERLUZZI
Università degli Studi Roma Tre

Cadere lì, oltre l'angolo del mondo, dove finisce il mare

Se il mondo fosse piatto, potrei dire che sono scivolato quasi per caso oltre il bordo occidentale inseguendo i miei sogni d'infanzia e mi sono trovato in una vita di studio nella quale il continente americano è diventato il mio compagno di lavoro.

Ho un ricordo visivo molto netto di come questo percorso iniziò, e parimenti, sempre vivide immagini che mi ricordano i passaggi decisivi di questo avvenire che ormai è diventato il mio trascorso.

In questa storia personale un peso importante hanno le sensazioni, i rumori, i colori, gli odori e i sogni, il mare e la navigazione verso l'ignoto, i libri e la televisione.

La prima immagine nitida che io ricordi di quel percorso è lo scudo di Carlo V sulla porta delle mura di Orbetello. Era un pomeriggio di giugno, mentre attraversavamo l'antica porta con la Fiat 128 gialla di mio padre per raggiungere per la prima volta un nuovo luogo di vacanza, che si sarebbe poi rivelato la sede preferita della famiglia per i successivi trentasei anni. Imparammo che la tradizione locale imponeva di suonare il clacson ad ogni passaggio al di sotto della porta, che ancora allora distingueva il centro abitato da alcune aree appena edificate ad esso esterne. Erano i primi anni Settanta del Novecento.

Sempre in Maremma, sempre all'Argentario, a pochi chilometri da quello di Carlo V, un altro scudo lapideo mi evocava domande e desideri di esplorazione. Si trattava di quello di Filippo II sull'accesso dei bastioni di Forte Filippo a Porto Ercole. Stesso luogo, stesso mare, stessa tappa della vita, l'infanzia. Avevo allora circa 5 anni e avrei continuato per almeno altri trenta ad ammirare la magia di quei luoghi, di quei paesaggi dove si mescolavano echi marittimi e polvere da sparo. Dove mi comparivano innanzi in un immaginario corteo, vestiti nelle fogge più disparate Etruschi, Latini, Senesi, Papalini, Aretini, Spagnoli, Francesi, Sabaudi, Garibaldini, Briganti, con i loro cavalli, calessi, treni a vapore, brigantini, triremi, galee e fregate.

Nel tempo mi divennero familiari quelle mura, con i loro tracciati spigolosi, e la laguna, dalla quale si ergeva questo piccolo borgo piatto, con le mura etrusche massicce e che si estendevano verso una montagna piantata lì nel mare. Da lì era passata molta storia, era un

luogo di intersezione di tante vicende dall'antichità alla contemporaneità.

Poi venne la televisione, come per molti della mia generazione. In particolare, tra il canto delle cicale e il sottofondo delle onde, durante le serate estive, incappai in una delle interviste di Gianni Minà. Probabilmente era il 1987. Inesorabilmente lenta, pacatamente, con il tono colloquiale di un amico che condivideva ricordi, egli dialogava con Fidel Castro. Un uomo vigoroso e sicuro di sé, austero e carismatico. Un visionario, un profeta biblico distaccatosi e sceso direttamente da un affresco Cinquecentesco. Un san Gerolamo in abiti militari, con un cappello e un sigaro a rompere questo immaginario cattolico da scuola religiosa.

Le voci si mescolavano e le parole più secche erano pronunciate in una lingua che comprendevo in parte, accompagnate da immagini in bianco e nero di gesta appassionanti che raccontavano di pochi uomini che sfidavano con incoscienza il potere di un gigante, gli Stati Uniti, sparando con fucili piuttosto semplici contro un sistema di potere distrattosi per qualche momento. Come i Mille a Calatafimi. Pochi giovani incoscienti, sognatori e temerari. Con Garibaldi condivideva la barba e il carisma del leader, lo sprezzo del pericolo, il rifuggire dagli onori e dalle mondane certezze e consuetudini sociali. Avevamo qualcosa in comune, forse.

Gli Stati Uniti ai quali dovevamo la liberazione dall'occupazione nazista, la fine della guerra mondiale, il transito del nostro paese in un regime democratico, dalla povertà contadina al boom economico. Liberatori contraddittori dunque. Castro e poi il Che e poi i loro compagni *barbudos* mi apparivano sempre più come raffigurazioni concrete e incarnate di quei personaggi salgariani che avevano popolato l'immaginario della mia prima infanzia. Quei corsari, quei pirati romantici che combattevano sfidando ogni legge della probabilità contro gli Imperi più potenti del mondo - quello spagnolo e quello britannico -, alla guida di pochi valorosi, forse pazzi, su piccole e pericolose imbarcazioni di legno. Erano gli anni in cui la Rai produsse il ciclo salgariano portando sugli schermi Sandokan e il Corsaro nero e Kabir Bedi incarnava quella sfida al potere.

L'America Latina era allora il luogo dove ancora c'era dello spazio per sognare, per sfidare il potere, per decidere la propria sorte seguendo le proprie passioni. Ma era pure il luogo dell'orrore, delle dittature militari, delle torture, dei *desaparecidos*, dei golpe, del bombardamento della Moneda, dello strazio delle madri di Plaza de Mayo che si affacciavano inquietanti sull'orizzonte politico dei telegiornali ancora in bianco e nero, sulle prime pagine dei giornali, sulle paure inconsce collettive.

Il mare fu centrale perché arrivassi all'America. Come lo fu la passione per la navigazione, per la vela, per il coraggio dell'arrembaggio, il combattimento all'arma bianca, lo sfidare le correnti e il risalirle con lo sforzo delle vele e dei muscoli, per il tuono dei cannoni e degli archibugi.

Le sere d'estate, nuotando sul calare del giorno cullato dalle cicale, viaggiavo abbandonandomi all'insistente perdurare di visioni ormai profondamente radicate nella mia mente. Avevo ormai scoperto e dichiarato il mio eterno amore all'impero spagnolo sul quale non tramontava mai il Sole, quel Sole che vedevo ogni sera estiva calare oltre la laguna, verso Montecristo, Talamone, Punta Ala. Quel globo di luce calante sulle onde, che Calvino (1983: 15-22) aveva fatto descrivere a Palomar come una spada di luce che attraversa la percezione di ognuno, verso la quale tendiamo ma che sempre ci sfuggirà. Era l'incarnazione storica di quello scudo d'arme dell'Imperatore Carlo V, così complicato da comprendere, così partito

e ambizioso. Pur appassionato di storia sin da bambino, e vivendo in una città che è un meraviglioso millenario palinsesto di civiltà, era lì che volevo arrivare, viaggiando nel tempo e nella mia mente. Oltre il mare, verso il tramonto. Come Colombo che aveva sfidato la sorte fidando nei suoi calcoli e nelle sue osservazioni, inseguendo ambiziosamente un suo sogno a rischio della propria vita.

Alcuni anni dopo, stesse inquietudini, altra età, iscritto a Scienze Politiche, scelsi di laurearmi in Storia dell'America Latina. Non credo si sia trattato di un caso.

Nel 1990 avevo scelto di seguire il corso di una docente stimata ed austera, timida e apprezzata dagli studenti, Francesca Cantù – che in seguito sarebbe diventata la mia Maestra.[1] Il corso era quell'anno dedicato alla *visione dei vinti nella Conquista americana*. Le riflessioni e le vicende così potentemente descritte ed evocate da Wachtel, Portilla e Todorov mi guidavano attraverso un contraddittorio avvicinamento all'oggetto dei miei studi. Las Casas denunciava all'imperatore Carlo V lo sterminio crudele di moltitudini di nativi americani. Sepúlveda contestava, i racconti e le testimonianze indigene capovolgevano ogni prospettiva a me precedentemente nota.

La violenza accomunava dunque i miei immaginari eroi con i miei immaginari oppressori, in un gioco di prospettive e di specchi. La molteplicità dei punti di osservazione complicava il giudizio, sospendendolo. Gli attori si moltiplicavano, così i linguaggi, i simboli, le aspirazioni, le culture. Bisognava approfondire. Studiare di più, conoscere meglio, riconoscere l'alterità, attribuire il giusto peso alle testimonianze ai diversi attori, ai documenti.

Proprio l'anno precedente mi ero ricongiunto con le mie passioni asburgiche grazie ad una seconda annualità di Storia Moderna, in cui la stessa docente sostituiva il titolare, Alberto Monticone, allora Senatore. Il corso quell'anno era dedicato proprio all'Impero spagnolo! John Elliott affrontava la questione dell'impero americano, Parker ci parlava di Filippo II come un sovrano complesso dalla personalità non sufficientemente approfondita dalla storiografia, McAlister ci narrava delle difficoltà di analisi del processo della Conquista americana.

La storia moderna era diventato l'orizzonte concreto delle mie passioni, avevo studiato Rodolfo d'Asburgo e la Pax Asburgica, ma mi lanciai per chiedere una tesi sul profeta barbuto che mi attirava da anni.

- Una tesi su Fidel Castro? La sconsiglierei. Rischia di essere una tematica troppo schiacciata sul dibattito politico, troppo legata al dibattito pubblico, poche fonti di carattere prevalentemente giornalistico. – Mi disse.

- Perché non pensa piuttosto un argomento legato al Cinquecento, dal momento che ha seguito il corso sulla visione dei vinti?

Ci rimasi molto male. Mi presi qualche tempo per accordare i miei desideri con l'oggetto dei mei studi. Accettai.

Scelsi dunque una tesi su un viceré importante, ma allora poco studiato, comunque interessante perché molto prossimo sia a Carlo V che a Filippo II, che aveva compiuto impor-

[1] Francesca Cantù ha insegnato Storia e Istituzioni delle Americhe e Storia Moderna a "Sapienza" Università di Roma, a Trieste, a Teramo e Roma Tre. Ha indagato le relazioni culturali, la costruzione della memoria nelle cronache andine, il fenomeno dell'evangelizzazione e la "conquista spirituale" americana. Tra gli altri suoi volumi, ricordiamo *Coscienza d'America, La Conquista spirituale. Studi sull'evangelizzazione del Nuovo Mondo*, Viella, Roma 2007 e *I linguaggi del potere nell'età barocca*, 2 volumi, Viella, Roma 2009.

tanti riforme nel mondo peruviano, così come ci suggeriva Roberto Levillier e ci proponeva Lewis Hanke. Aveva un nome evocativo e altisonante, Francisco Álvarez de Toledo y Figueroa. Aveva lungamente governato sul vicereame peruviano, dal 1569 al 1581. Scolpivo per sempre nella mia mia vita un ventennio del Cinquecento, mi gettavo nel contradditorio delle fonti, nella violenza del potere, nella austerità delle procedure istituzionali e nella complessità della mentalità cinquecentesca.

Così caddi definitivamente oltre il crinale del Globo, precipitando in un mondo meraviglioso, in un "Altro Occidente"[2] caleidoscopio che continuo ancora ad esplorare.

[2] Oltre all'espressione citata, devo molto a Marcello Carmagnani, che ha seguito come tutor la mia tesi di Dottorato presso l'Università di Genova. Importante latino-americanista, ha insegnato all'Università di Torino e a El Colegio de México. È autore, tra l'altro, di: *El regreso de los dioses. El proceso de reconstitución de una identidad étnica. Oaxaca (Siglos XVII- XVIII)*, Fondo de Cultura Económica. México, 1988, *America latina: la grande trasformazione*, Einaudi, Torino 1989, *L'altro Occidente. L'America Latina dall'invasione europea al nuevo millennio*, Einaudi, Torino 2003.

Bibliografía

CALVINO, I., 1983. *La spada del Sole*. Torino, Palomar, Einaudi.

CANTÙ F., 1990. *Coscienza d'America. Cronache di una memoria impossibile*, Roma, Editori Riuniti.

---, 2009, *I linguaggi del potere in età barocca*, Roma, Viella.

CARMAGNANI, M., 1989. *America Latina: la grande trasformazione*, Torino, Einaudi.

---, M., 1988. *El regreso de los dioses. El proceso de reconstitución de una identidad étnica. Oaxaca (Siglos XVII- XVIII)*, México, Fondo de Cultura Económica.

---, M., 2003. *L'altro Occidente. L'America latina dall'invasione europea al nuovo millennio*, Torino, Einaudi.

GRUZINSKI, S., 1988. *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol (XVI-XVIII siècle)*, Paris, Gallimard, (ed. italiana, 1994).

HANKE L. (ed.), 1978-1980. *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria. Perú*, 4 voll, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 278-282), Madrid.

LEÓN-PORTILLA, M., 1959. *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la conquista*, México, UNAM.

LEVILLIER, R., 1935-1942. *Don Francisco de Toledo supremo organizador del Perú. Su vida y su obra*, IV voll. Madrid-Buenos Aires.

MACALISTER, L. N., 1984. *Spain and Portugal in the New World, 1492-1700*, Minnesota Archive Editions (ed. italiana 1986).

MÉTRAUX, A., 1961. *Les Incas*, Seuil, Paris (ed. italiana 1998[2]).

MILLONES, L., 1987. *Historia y poder en los Andes Centrales. Desde los orígenes al siglo XVII*, Alianza, Madrid.

MURRA, J. V., 1975. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

PAGDEN, A., 1982. *The Fall of Natural Man, The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*, Cambridge, Cambridge University Press, (ed. italiana, 1989).

---, 1995. *Lords of All the World. Ideologies of Empire in Spain, Britain and France, 1500-1800*, New Haven-London, Yale University Press (1 ed. italiana, 2005).

PARKER, G., 2005. *Filippo II. Un solo re, un solo impero*, Bologna, Il Mulino.

PEREÑA, L., 1992. *Derechos y deberes entre indios y españoles en el Nuevo Mundo, según Francisco de Vitoria*, Madrid, CSIC.

RAMOS PÉREZ, D., A. GARCÍA Y GARCÍA, A. e I. PÉREZ, (eds.), 1984. *La ética en la conquista de América. Francisco de Vitoria y la Escuela de Salamanca*, Madrid, CSIC (CHP, 25).

ROMEO, R., 1989. *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, nuova edizione.

TODOROV, T., BAUDOT G., 1983. *Récits aztèques de la* Conquête, Seuil, Paris (1 ed. italiana, 1988).

TODOROV T., 1982. *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris (1 ed. italiana, 1984).

WACHTEL N., 1971. *La vision des vaincus: Les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole*, 1530-1570, Gallimard, Paris (1 ed. italiana, 1977).

GRAZIANO PALAMARA
Universidad de Externado de Colombia

América Latina. De encuentro personal a unidad de análisis histórica

El encuentro

Las razones que conllevan a la elección de un campo de investigación científica son multíplices: intereses despertados por experiencias personales, curiosidades generadas por aproximaciones parciales o sistemáticas sobre ciertos temas, así como estímulos engendrados por el contexto en el que una persona se forma. A todo eso, a menudo se suman motivaciones meramente casuales, dadas por circunstancias imprevistas. Todas estas razones se integraron recíprocamente a lo largo de la travesía que me ha llevado a "encontrar" a América Latina y a convertirla, después, en un interés de estudio.

Por la que podríamos definir "pertenencia generacional", mi primera imagen de América Latina fue la de un indistinto bloque de países que, por fin, decidía solucionar la tensión entre dictadura y democracia en favor de esta última. Cuando la caída del muro de Berlín y la implosión de la Unión Soviética clausuraban la experiencia de la Guerra Fría, el esquema bipolar que hasta ese entonces había simplificado la interpretación de todas las dinámicas mundiales[1] aún impedía comprender en profundidad la pluralidad del área latinoamericana. Ese "mito político" – según la brillante definición de Maria Rosaria Stabili y Luigi Guarnieri (2004: 228-241) – que América Latina había representado entre la década del sesenta y la del setenta, para muchos se había ya empañado. El triunfo del modelo occidental de democracia y libre mercado fortalecía, más bien, la idea de "extremo occidente" u "occidente imperfecto" con la que unos docentes de la escuela secundaria me hablaban de América Latina cuando, al tiempo de los quinientos años del descubrimiento del Nuevo Mundo, abrían esporádicos paréntesis en torno a los asuntos de esa región. Sin embargo, más o menos contemporáneamente, yo empezaba a recibir estímulos capaces de favorecer la construcción por lo menos personal de *mí* mito político de América Latina. A unas lecturas escolásticas obligatorias, como *Mi chiamo Rigoberta Menchú*, se sumaban aquellas voluntarias de Isabelle Allende o Gabriel García Mar-

[1] Para una reflexión al respecto véase E. Di Nolfo, *Storia delle relazioni internazionali. Dalla fine della guerra fredda a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2016, pp. 5-26.

quéz. La lectura del *Diario in Bolivia* de Che Guevara fu, en cambio, el primer texto con el cual pensé en profundizar una figura en la que, junto a tantos coetáneos del colegio, reconocía los verdaderos ideales de lucha y justicia.

En los años de la universidad, América Latina siguió llamando mi atención. El interés se centraba sobre todo en torno a las dictaduras cívico-militares y al tema de los *desaparecidos*. Las lecturas, las películas y los documentales sobre el tema acrecentaban una especie de conexión político-sentimental con el área. Pero, se trataba de una afinidad que alimentaba únicamente mi deseo de informarme autónomamente (y quizás confusamente) sobre la historia de esos contextos, sin traducirse nunca en algún tipo de compromiso o más aún de militancia.

Fue solo después de la graduación en Ciencias Políticas y el comienzo de la colaboración con la cátedra de Historia Contemporánea, en la misma Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Salerno, que América Latina se me apareció paulatinamente como un ámbito al que poder dedicar análisis específicos. El proceso que conllevó a esto no fue lineal y ni mucho menos. Como a menudo pasa en las investigaciones, de hecho, la profundización de una temática favorece la formulación de nuevas hipótesis de trabajo y la posibilidad de dirigir la mirada sobre dinámicas y contextos al comienzo no contemplados.

El estudio doctoral sobre los demócratas italianos del siglo XIX fue, así, la primera ocasión para poder ahondar los vínculos entre el Resurgimiento y las Independencias hispanoamericanas. Los acontecimientos y las reflexiones de los patriotas italianos se convirtieron en una perspectiva privilegiada para recorrer procesos aunados por un bagaje cultural e ideológico fructuosamente circulante entre las Américas y Europa en las primeras décadas de esa etapa que Christopher Bayly (2004) bautizó el nacimiento del mundo moderno. La proximidad de dos aniversarios casi simultáneos, los cientos cincuenta años de la Unidad italiana y el bicentenario de la independencia latinoamericana, volvían además actuales esas reflexiones. En el marco de un debate historiográfico más amplio en torno al alcance de las revoluciones atlánticas[2], se profundizaban las convergencias, los contactos y la homogeneidad ideológica entre las luchas independentistas de la América hispánica y los motines liberales del área mediterránea del comienzo del siglo XIX (Isabella, 2011: 56-86). Lo que emergía era la manera en que los territorios del Nuevo Mundo, en lucha para romper el vínculo colonial con la monarquía española, habían logrado convertirse en un punto de referencia para gran parte del liberalismo europeo. Muchas investigaciones, en ese entonces, supieron ir más allá de asuntos ampliamente celebrados – como las hazañas de Giuseppe Garibaldi en sur América, o la importancia histórico-cultural de la tradición italiana en Simón Bolívar y Francisco de Miranda – y analizar las conexiones establecidas con la región hispanoamericana ya sea por la vanguardia pre-resurgimental (Lazzarino Del Grosso, 2006: 31-48), ya sea por los patriotas vividos mucho más allá de la unificación política de la península italiana.

Justo los escritos y la correspondencia epistolar de uno de estos patriotas, el *mazziniano rebelde* Giuseppe Ricciardi, sobre quien en fin centré la publicación de mi tesis doctoral (Pa-

[2] Al respecto cfr. T. Halperín-Donghi, *Reforma y disolución de los imperios ibéricos. 1750-1850*, Madrid, Alianza Editorial, 1985; B. Hamnett, *La política española en una época revolucionaria, 1790-1820*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1985. F. X. Guerra, *Modernidad e Independencias: ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, Madrid, Mapfre, 1992. Para una reflexión más reciente sobre el tema véanse también A. Annino, *Silencios y disputas en la historia de Hispano América*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2014 y F. Morelli, *L'indipendenza dell'America Spagnola. Dalla crisi della monarchia alle nuove repubbliche*, Firenze, Le Monnier, 2015.

lamara, 2007), resultaron un instrumento útil para descifrar incluso el mito de la pasividad histórica de América Latina. Si bien había sido un ferviente admirador de Bolívar y de todo el proceso independentista latinoamericano, al cerrar su larga militancia, Ricciardi asumía y compartía, en efecto, todos los perjuicios sobre cómo la conquista y el dominio español hubieran comprometido el camino virtuoso hacia la modernidad de los territorios suramericanos. Empujado por estos convencimientos, el 1879, el patriota escribía, de hecho, en torno al desorden de las Repúblicas latinoamericanas y la supuesta inferioridad de toda un área dominada, en su opinión, por el caos y la anarquía (Ricciardi, 1879).

La revisión de la literatura sobre la dimensión internacional del Resurgimiento y sobre las interacciones con los aspectos políticos, culturales y militares de las independencias hispanoamericanas me llevaron a descubrir un autor luego resultado fundamental para mi acercamiento a América Latina. El ensayo *Tra padri della patria italiana e "próceres" locali. L'ambigua complessità dell'America Latina* del milanés Aldo Albònico (1995: 400-436) no fu, de hecho, solo una útil profundización; más bien, fue el hallazgo de un distinguido americanista y de una distinta sensibilidad con la que poder mirar a los asuntos nacionales e internacionales de los países por debajo del río Bravo[3].

El interés por la dimensión político-diplomática entre Italia y América Latina

En ese entonces, Aldo Albonico había fallecido hace unos años. Sin embargo, yo tuve la suerte de aprender a conocer su obra, su método y su lección gracias a la llegada a la Universidad de Salerno de otro americanista, Antonio Scocozza. Gran amigo de Albònico, Scocozza dirigía en ese momento el *Istituto di Studi Latino Americani* (ISLA) y se había encargado de conservar en ese centro de estudio no solo la biblioteca, sino también unas cartas y unos papeles del colega. La posibilidad de frecuentar el Instituto, sumergirme entre algunas de las fuentes de Albònico, así como el empujón de Scocozza para que me dedicara al estudio del español, metieron definitivamente a América Latina en el centro de mis intereses.

Las conexiones entre el Resurgimiento y las independencias latinoamericanas ya me habían proyectado hacia la dimensión histórica de las relaciones entre el mundo italiano y el subcontinente americano. Los estudios de Albònico actuaron como un último impulso para asumir esta dimensión, y sobre todo las relaciones político-diplomáticas entre Italia y América Latina, a unidad de análisis.

Las reflexiones sobre el tema que el estudioso milanés había desarrollado a partir de la década del ochenta representaron (y siguen representando) un ejemplo de rigor metodológico con el que analizar el entramado de dinámicas particulares y generales, tanto a corto como a largo plazo, aprovechándose de una perspectiva histórico-cultural interdisciplinaria (Albònico, 1984; 1987: 351-396; 1988: 435-453; 1992: 133-139). Además, esas reflexiones indicaban la ausencia de una interpretación unitaria sobre la evolución de las relaciones ítalo-latinoamericanas para las décadas siguientes a la segunda guerra mundial. Albonico había trabajado para que se satisficiera ese vacío y había llegado a la conclusión de que, fiel a la premisa hegemónica estadounidense, la Italia pos-bélica hubiese inaugurado una directriz latinoamericana solo con

[3] Cfr. M. M. Benzoni, "Un ricordo di Aldo Albonico, studioso dei rapporti fra l'Italia e il mondo ispanoamericano", en Id, *Americhe e modernità. Un itinerario fra storia e storiografia dal 1492 ad oggi*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 282-305.

el objetivo de superar el aislamiento diplomático heredado de la guerra, satisfacer la demanda energética nacional y reactivar los flujos migratorios. A lo largo de estos últimos treinta años, estas coordenadas interpretativas, reanudadas incluso por importantes ensayos de diplomáticos de carrera, han inspirado los análisis sobre la dimensión bilateral de los vínculos ítalo-latinoamericanos, sus conexiones con la realidad internacional, así como los estudios sobre las redes políticas, sociales y religiosas trasatlánticas en el orden bipolar[4].

Dentro de las conclusiones de Albònico hallé, entonces, interesantes hipótesis de estudio que en 2010 empecé a estructurar en un proyecto de investigación. La frecuentación de la sección venezolana de la Biblioteca Nacional de Nápoles, la documentación revisada en el Archivo Histórico Diplomático del Ministerio de Asuntos Exteriores, del Istituto Sturzo y del Istituto Italo-Latino Americano en Roma (IILA) contribuyeron paulatinamente a decantar los términos y los propósitos de la investigación que quería llevar a cabo. Fundamentales, en este sentido, resultaron también las intuiciones de importantes obras de la *latinoamericanistica* italiana leídas anteriormente, las de trabajos más recientes, así como las distintas claves de lectura sobre América Latina el orden bipolar.

Lo que más incidió sobre la elección de los temas y las opciones metodológicas de un proyecto que poco a poco tomaba forma fue la posibilidad de trasladarme a Colombia, en el año 2012, como docente de la Maestría Internacional en Ciencia Política de la Universidad Católica y luego como profesor de la Universidad Externado. La llegada a Colombia y los viajes por actividades didácticas y de investigación en muchos países de la región me sirvieron, además, para apreciar la posibilidad de conjugar dos tendencias supuestamente tabú para una parte de la *latinoamericanistica* italiana: la profundización de las dinámicas específicas de un solo país y la visión general de los procesos históricos de toda Latinoamérica (Stabili, 2004: 176-177).

A partir de esta premisa, tanteé la hipótesis (luego convertida en elección metodológica) de asumir a Colombia y Venezuela como dos casos de estudio para comprender la trasformación de la directriz latinoamericana de Italia tras el segundo conflicto mundial: de la atención instrumental y marginal de la posguerra al interés más serio y sistemático inaugurado cuando los vínculos entre europeísmo y atlantismo indujeron a una parte de la diplomacia a creer que Roma pudiera levantarse como puente entre la Europa de los nuevos compromisos comunitarios, la superpotencia guía de Occidente y la América de los gobiernos desarrollistas.

Vislumbrando los nudos fundamentales de esta evolución en el periodo 1948-58, atiné, entonces, el valor paradigmático de la perspectiva colombiana y venezolana y su eficacia a la hora de medir el alcance de las relaciones ítalo-latinoamericanas a través de la superposición de tres dimensiones: las políticas bilaterales, los vínculos interamericanos y aquella de las relaciones internacionales. Este valor paradigmático, por otra parte, resultaba bastante claro. Antes que

[4] Al respecto cfr. sobre todo M. Larizza, *Un triangolo diplomatico. Il ruolo degli Stati Uniti nelle relazioni tra Italia e Venezuela (1943-1948)*, Roma, Carocci, 2006; M. Vernassa, "L'Italia del dopoguerra e la diplomazia argentina. I rapporti dei diplomatici argentini in Italia e presso la Santa Sede", *Nuova Storia Contemporanea*, 5, 2001, pp. 77-103; M. Vernassa, "Note sulla missione diplomatica di Salvatore Aldisio e Giuseppe Brusasca in America Latina (23 luglio-5 ottobre 1949) e i suoi effetti sui rapporti italo-cileni", *Africana, Rivista di studi extraeuropei*, 2001, pp. 185-203. R. Nocera, "Italia y América Latina: una relación de bajo perfil, 1945-1965. El caso de Chile", en F. Purcell, A. Riquelme (eds.), *Ampliando Miradas. Chile y su historia en un tiempo global*, Santiago, RIL Editores 2009, pp. 261- 303; R. Nocera, "Las relaciones diplomáticas y político partidistas ítalo-chilenas durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva", *Historia*, 42, vol. II, julio-diciembre 2009, pp. 435-470; R. Nocera, *Acuerdos y desacuerdos. La DC italiana y el PDC chileno: 1962-1973*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2015; O. Pappagallo, *Verso il nuovo mondo. Il PCI e l'America Latina (1945-1973)*, Franco Angeli, Milano, 2017. M. De Giuseppe, *L'altra America. I cattolici italiani e l'America Latina*: *da Medellín a Francesco*, Brescia, Morcelliana, 2017.

todo, se podía partir del hecho de que, en su largo proceso de formación, Colombia y Venezuela habían conocido experiencias similares, pero siempre graduadas sobre caracteres nacionales específicos. De tal manera, los dos países podían ayudar a entender hasta qué punto Italia miraba al mundo latinoamericano como a un indistinto bloque de sujetos y en qué medida, por ende, los funcionarios italianos lograban detectar esas especificidades nacionales sobre las que construir políticas bilaterales *ad hoc*. En segundo lugar, no se podía pasar por alto el papel que Colombia y Venezuela tuvieron en la evolución del panamericanismo, de movimiento vagamente estructurado en organización de Estados lista a blindar el hemisferio de cualquiera amenaza comunista. Como tales, ellos habían brindado una amonestación constante a los dirigentes italianos para que se mirara al sur del río Bravo solo después de una evaluación juiciosa de las relaciones interamericanas, y solo por medio de iniciativas no perjudiciales para los intereses estadounidenses en el área.

Junto a esas evidencias, la elección de los dos países latinoamericanos como ángulo visual devolvía otra importante ventaja. Las dictaduras de Gustavo Rojas Pinilla en Colombia (1953-1957) y la de Pérez Jiménez en Venezuela (1952-1958) anticipaban, de hecho, ciertos rasgos de la polarización política sufrida por la región a partir de la década del sesenta. En este sentido, Bogotá y Caracas me daban la posibilidad de medir de qué manera la diplomacia italiana se había relacionado con el poder de las Fuerzas Armadas latinoamericanas, desde ese entonces no más orientadas, como en el pasado, a superponerse a la actividad política, sino más bien encaminadas a imponer programas políticos y esquemas socio-económicos en nombre de la seguridad nacional y de una estrecha conexión entre intereses internos e internacionales.

Con base en esas consideraciones, entonces, pude finalmente demarcar la investigación que la lectura de Albònico había inspirado y recorrer la evolución de las relaciones ítalo-latinoamericanas desde el complejo restablecimiento de los vínculos pos-bélicos hasta los escenarios que se abrieron cuando el comienzo del proyecto comunitario europeo engendró un nuevo empujón a los equilibrios atlánticos (Palamara, 2017). Este recorrido sirvió para arrojar luz sobre las contradicciones con las que la diplomacia italiana lograría por fin replantear su directriz latinoamericana y alejarse, no sólo de la mera retórica de la *latinidad*, sino también de una borrosa idea de “política triangular” inicialmente perseguida como mero obsequio a la supremacía norteamericana.

La excepcionalidad de Colombia

Paralelamente a eso, empecé a abrir mis intereses también a la historia colombiana, encuadrándola en una visión general que involucrara tantos sus problemáticas internas como internacionales. Fue casi automático, entonces, darse cuenta de cómo el escaso interés de la historiografía italiana por Colombia hubiese despojado a los estudios italianos sobre la historia de América Latina de un ángulo visual sumamente enriquecedor. A la historia del país, de hecho, se ajustan de manera original todos los grandes fenómenos con los que generalmente se interpreta el desarrollo histórico la región: entre éstos, la evolución del Estado, el *caudillismo*, la oligarquía y el populismo (Chevalier, 2005). La profundización de estos procesos en perspectiva comparada me devolvió su más preciso alcance y, con ello, una imagen de América Latina aún más compleja.

Igual que en los otros países de la región, en efecto, después de la Independencia, la búsqueda

de un orden político estable absorbió las preocupaciones y los esfuerzos de las elites colombianas. Por todas partes, este propósito fue perseguido mediante la organización de un Estado que, remplazando el viejo equilibrio colonial, favoreciera la modernización de las estructuras y promoviera la idea de Nación a través de la difusión de nuevos símbolos y valores (Pompejano, 2012: 97; Carmagnani, 2003: 175). Y por todas partes este objetivo resultó obstaculizado por disputas ideológicas entre los partidarios de un ordenamiento federal y los de uno centralizado, resistencias territoriales y por las persistencias de actores colectivos y cuerpos jerarquizados. En Colombia, sin embargo, estas dificultades sufrieron la profundidad de dos escollos adicionales, aún hoy en día no totalmente superados: el exasperado bipartidismo y la fragmentación geográfica.

A mediados del siglo XIX, en efecto, liberales y conservadores generaron dos grandes subculturas más que dos formaciones partidistas, hondamente arraigadas también en los sectores populares. Con sus redes interclasistas de tipo clientelar, estas filiaciones políticas favorecieron entonces la «formación de dos sistemas de pertenencias y dos sistemas de identidad colectiva» (Pécaut, 2012: 26-27), impidiendo al Estado de actuar como agente legítimo de unificación social y de construcción de la Nación. Como si fuese poco, en un país atravesado por tres cordilleras y un denso articulado fluvial, estas lealtades políticas se tradujeron en un predominio regional solo en unas áreas – por ejemplo, los liberales en el litoral del Caribe y los conservadores en el Departamento de Antioquia – exhibiendo, por ende, una espesa maraña de violentas rivalidades locales. De la complejidad geográfica dependió además la debilidad de Bogotá de imponer su autoridad como ciudad capital sobre las realidades más periféricas o las elites territoriales.

En este contexto, las oligarquías terratenientes antes, y aquellas comerciales e industriales después, lograron mantener su supremacía provincial, sufriendo, sin embargo, también ellas la fragmentación política y geográfica del país. Durante la época tradicional de las repúblicas oligárquicas latinoamericanas (1880-1930), ninguna fracción logró fortalecerse al punto de identificar sus intereses con los de todo el Estado o hasta poder sugerir un proyecto nacional a las clases dirigentes. Así las cosas, las oligarquías colombianas nunca pudieron igualar por riqueza y poder aquellas de los mayores países subcontinentales. A diferencia de éstas últimas, sin embargo, por lo menos hasta mediados del '900, las colombianas ejercieron un alto nivel de control sobre la economía y gozaron de una mayor posibilidad de contención frente a las reivindicaciones progresistas en tema de reforma agraria o normativa laboral. Esto fue posible sobre todo gracias al papel que el café jugó en los equilibrios políticos colombianos; es decir, gracias a una economía de exportación en la que los medios de producción siempre se quedaron en manos nacionales – sobre todo de la *Federación Nacional de Cafeteros* – y no bajo el control de capitales extranjeros, como pasaba en las economías extractivas de los países vecinos. Las consecuencias resultaron evidentes sobre todo en el periodo de entreguerras. Si en los otros Estados de la región, sindicados y movimientos radicales se fortalecían convocando luchas nacionales contra capitalistas extranjeros y oligarquías *vendepatrias*, en Colombia ocurriría justo lo inverso: eran las oligarquías las que estigmatizaban las movilizaciones de grupos políticos alternativos al bipartidismo liberal-conservador, tildándolas como acciones orquestadas por ideologías extranjeras e intereses antinacionales (Bergquist, 2017: 263-299).

La desarticulación política y geográfica se me convirtió entonces un filtro para entender porque Colombia supo escaparse de grandes ejemplos de *caudillos* capaces de establecer sólidos ejes entre las regiones y la capital o de orientar el desarrollo histórico del país. La única figura

que, por carisma y misión política, encarnó los requisitos del clásico *caudillo* latinoamericano fue Jorge Eliécer Gaitán, abogado de orígenes humildes y líder del liberalismo radical asesinados en 1948 antes de ocupar la Presidencia de la República. Justo a Gaitán, además, está vinculada la única vibración populista que en la historia colombiana trató abiertamente de procurar un proyecto interclasista, multiétnico y anti oligárquico. Surgiendo como portavoz de las exigencias de justicia social, desde 1945 Gaitán se puso a la cabeza (y hasta identificó) de un movimiento de masa que, invocando la "Restauración moral" entendía superar la supuesta separación entre el "país real" y el "país político". No obstante, el declive del movimiento gaitanista, empezado tras el asesinato de su líder, fortaleció el sistema político tradicional y permitió a los partidos históricos de superar indemnes las dos pulsiones nacional-populistas siguientes representadas por la figura del general Gustavo Rojas Pinilla: la primera, entre 1953 y 1957, cuando el militar impuso a Colombia una dictadura con sesgos peronistas, luego liquidada gracias a los acuerdos bipartidistas que conllevaron al nacimiento del *Frente Nacional* y al ejercicio alternado del poder entre liberales y conservadores (Palamara, 2016: 15-40); la segunda, en 1970, cuando el ex general, ahora a la cabeza de la ANAPO (*Alianza Nacional Popular*) apostó nuevamente a la presidencia de la República desempolvando un discurso anti-oligárquico con viejos contenidos gaitanistas (Ayala Diago, 2011). El nuevo acercamiento liberal-conservador y el recurso al fraude electoral privaron en ese entonces a Rojas Pinilla de la victoria entregando el país a Misael Pastrana.

Afirmar que el naufragio de estas experiencias puso a Colombia en la condición de desarrollar anticuerpos al populismo sería quizás excesivo. No se puede negar, sin embargo, que el sistema colombiano exhiba una capacidad institucional superior a los ímpetus populistas de algunos de sus actores. El ejemplo más reciente, tal vez, se refiere a la figura carismática y contradictoria del ex presidente Álvaro Uribe Vélez. Durante su primer mandato (2002-2006), Uribe logró modificar la Constitución introduciendo la posibilidad de una segunda reelección presidencial. Pero, cuando en 2010, a raíz de los golpes infligidos a las guerrillas y de un alto índice de asentimiento, propuso una nueva reforma para un tercer mandato consecutivo, la Corte Constitucional rechazó la modificación.

Por medio de estos caracteres de excepcionalidad, pude darme cuenta, entonces, de las arraigadas constantes históricas colombianas: la debilidad del gobierno central, la diarquía entre liberales y conservadores, el fuerte regionalismo y la alta concentración de la propiedad rural. A partir de estas constantes, además, fue más fácil descifrar la construcción del orden político colombiano; es decir, de un sistema en que la coordinación entre los actores sociales ha sido repetidamente limitada por la «privatización de los poderes coercitivos» (Sánchez, 2017: 15), con el obvio corolario del estallido de ese fenómeno que, aún hoy en día, sigue representando el sesgo más engorroso de la vida pública colombiana: lo de la *Violencia*.

Aquello colombiano, en resumidas cuentas, se ha demostrado ser un laboratorio valioso desde el cual leer las dinámicas de toda América Latina con mayor profundidad interpretativa. Los temas de reflexión y las dimensiones analíticas que este laboratorio ofrece pueden conllevar a numerosas pistas de investigación y arrojar luz sobre la profunda heterogeneidad de la región centro y subcontinental. Solo penetrando esta complejidad, en fin, se podrán realmente entender todas las interdependencias políticas, culturales, económicas y sociales que han caracterizado la convergencia de las áreas latinoamericanas con las del restante contexto occidental y entre éstas y los demás espacios del mundo.

Bibliografía

ALBÒNICO, A., 1984. *L'America Latina e l'Italia*, Roma, Bulzoni.

---, 1987. "Un'alleanza subita più che desiderata. Gli Stati latinoamericani e la formazione del Patto Atlantico", en B. Vigezzi, (ed.), *La dimensione atlantica e le relazioni internazionali nel dopoguerra (1947–49)*. Milano, Jaca Book, pp. 351–396.

---, 1988. "La ripresa delle relazioni fra l'Italia e l'America Latina dopo il fascismo: i primi passi (1943–1945)", *Clio*, 3, pp. 435–453.

---, 1992. "Progetti italiani per l'America Latina", en E. Di Nolfo, R. H. Rainero, B. Vigezzi (compilado por.), *L'Italia e la politica di potenza in Europa (1950–1960)*. Milano, Marzorati, 133–139.

---, 1995. "Tra padri della patria italiana e "próceres" locali. L'ambigua complessità dell'America Latina", *Il Risorgimento*, XLVII, 1-2, pp. 400-436.

ANNINO, A., 2014. *Silencios y disputas en la historia de Hispano América*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia.

AYALA DIAGO, C. A., 2011. *La explosión del populismo en Colombia. Anapo y su participación política durante el Frente Nacional*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

BAYLY, C., 2004. *The Birth of the Modern World 1780–1914. Global Connections and Comparisons*, Oxford, Blackwell.

BENZONI, M. M., 2012. "Un ricordo di Aldo Álbonico, studioso dei rapporti fra l'Italia e il mondo ispanoamericano", en Ead., *Americhe e modernità. Un itinerario fra storia e storiografia dal 1492 ad oggi*, Milano, FrancoAngeli, pp. 282-305.

BERGQUIST, C., 2017. "La izquierda colombiana: un pasado paradójico, ¿un futuro promisorio?", *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 44, 2, pp. 263-299.

CARMAGNANI, M., 2003. *L'altro Occidente. L'America latina dall'invasione europea al nuovo millennio*, Torino, Einaudi.

CHEVALIER, F., 2005 (II ed.). *América Latina. De la independencia a nuestros días*, México, Fondo de Cultura Económica.

DE GIUSEPPE, M., 2017. *L'altra America. i cattolici italiani e l'America Latina: da Medellín a Francesco, Brescia*, Morcelliana.

DI NOLFO, E., 2016. *Storia delle relazioni internazionali. Dalla fine della guerra fredda a oggi*, Roma-Bari, Laterza.

GUERRA, F. X., 1992. *Modernidad e Independencias: ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, Madrid, Mapfre.

HALPERÍN-DONGHI, T., 1985. *Reforma y disolución de los imperios ibéricos. 1750-1850*, Madrid, Alianza Editorial.

HAMNETT, B., 1985. *La política española en una época revolucionaria, 1790-1820*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

ISABELLA, M., 2011. *Il Risorgimento in esilio*, Roma-Bari, Laterza.

Larizza, M., 2006. *Un triangolo diplomatico. Il ruolo degli Stati Uniti nelle relazioni tra Italia e Venezuela (1943-1948)*, Roma, Carocci.

Lazzarino Del Grosso, A. M., 2006. "Patria e Umanità: l'azione politica dei patrioti italiani in America Latina", en *Il Risorgimento Italiano in America Latina*, Atti del Convegno Internazionale, 24-26 novembre 2005, Ancona, Affinità Elettive, Fondazione Casa America, pp. 31-48.

Morelli, F., 2015. *L'indipendenza dell'America Spagnola. Dalla crisi della monarchia alle nuove repubbliche*. Firenze, Le Monnier.

Nocera, R., 2009. "Italia y América Latina: una relación de bajo perfil, 1945-1965. El caso de Chile", en F. Purcell, A. Riquelme (eds.), *Ampliando Miradas. Chile y su historia en un tiempo global*, Santiago, RIL Editores 2009, pp. 261- 303;

---, 2009. "Las relaciones diplomáticas y político partidistas ítalo-chilenas durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva", *Historia*, 42, vol. II, julio-diciembre 2009, pp. 435-470.

---, 2015. *Acuerdos y desacuerdos. La DC italiana y el PDC chileno: 1962-1973*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2015.

Palamara, G., 2007. *Pensiero e azione di un democratico meridionale*, Napoli, La Città del Sole.

---, 2016. "La dittatura di Gustavo Rojas Pinilla attraverso le carte del Ministero degli Affari Esteri d'Italia", *Thule. Rivista italiana di studi americanistici*, 36/37, pp. 15-40.

---, 2017. *L'Italia e l'America Latina agli inizi della Guerra Fredda. Colombia e Venezuela nella politica estera italiana (1948-1958)*, Napoli, Guida.

Pappagallo, O., 2017. *Verso il nuovo mondo. Il PCI e l'America Latina (1945-1973)*, Franco Angeli, Milano.

Pécaut, D., 2012. *Orden y violencia. Colombia 1930-1953*, Medellín, Eafit.

Pompejano, D., 2012. *Storia dell'America Latina*. Milano, Bruno Mondadori.

Ricciardi, G., 1879. *Uno sguardo al futuro: overo testamento politico*, Napoli, Morano.

Sánchez, G., 2017. "Prólogo", en F. Hylton, *La horrible noche. El conflicto armado colombiano en perspectiva histórica*, Medellín, Universidad Nacional, pp. 13-16.

Stabili M. R., 2004. "Introduzione", en A. Giovagnoli y G. Del Zanna (editado por), *Il Mondo visto dall'Italia*, Milano, Guerini e Associati, pp. 175-178.

Stabili, M. R. y L. Guarnieri, 2004. "Il mito politico dell'America Latina negli anni Sessanta e Settanta", en A. Giovagnoli y G. Del Zanna (editado por), *Il Mondo visto dall'Italia*, Milano, Guerini e Associati, pp. 228-241.

Vernassa, M., 2001. "L'Italia del dopoguerra e la diplomazia argentina. I rapporti dei diplomatici argentini in Italia e presso la Santa Sede", *Nuova Storia Contemporanea*, 5, 2001, pp. 77-103.

---, 2001. "Note sulla missione diplomatica di Salvatore Aldisio e Giuseppe Brusasca in America Latina (23 luglio-5 ottobre 1949) e i suoi effetti sui rapporti italo-cileni", *Africana, Rivista di studi extraeuropei*, 2001, pp. 185-203.



ENTREVISTAS

ALONSO CUETO: NARRAR LAS RELACIONES HUMANAS

Entrevista por Elisa Poli

Alonso Cueto Caballero (Lima, 1954) es de los escritores peruanos más reconocidos a nivel nacional e internacional. Doctor en Literatura por la Universidad de Texas, profesor en la Pontificia Universidad Católica del Perú, ocasionalmente periodista, es considerado representante de la corriente realista de la narrativa peruana. Se le considera como un escritor que pertenece a la corriente realista de su país. Su obra explora la sociedad limeña, la historia peruana, la vigencia del pasado, las leyes que regulan la familia y elabora una indagación especial sobre las relaciones humanas en la clase media del Perú. Cueto ha ido cultivando varios subgéneros narrativos, de la novela policíaca a la novela de indagación psicológica, siempre caracterizadas por la relevancia de las modalidades con que los seres humanos se relacionan entre ellos. Su obra en su totalidad es muy leida y traducida a más de 15 idiomas.

Empezó con la publicación de su primer libro en 1983 (*La batalla del pasado*), libro de relatos. Entre sus novelas destacan *La hora azul* (2005) ganadora del Premio Herralde el mismo año, *El susurro de la mujer ballena* (2007), que ganó el premio Planeta-Casa de América. Entre las novelas más recientes se pueden nombrar *La segunda amante del rey* (2017), *La Perricholi, Reina de Lima* (2019) y su libro publicado siempre en 2019, *Palabras de otro lado*.

Su obra influenció también el ámbito cinematográfico donde algunos directores decidieron llevar al cine los textos del autor, como en el caso de Francisco Lombardi, uno de los directores de cine peruanos más representativos de su país, que se basó en la novela *Grandes Miradas* (2003) para realizar su película *Mariposa negra*. Así que se puede decir que Alonso Cueto es efectivamente un escritor contemporáneo muy influyente en varios niveles. En esta entrevista hablamos con el mismo autor de dos novelas suyas, *La segunda amante del rey* y *La hora azul* con el objetivo de la exploración de la humanidad de lo diario, una humanidad que siempre tiene que lidiar con las demás personas, familiares, colegas o amigos, y por fin con un pasado que, como dice el autor mismo, siempre está adelante de uno.

EP: Elisa Poli | AC: Alonso Cueto

EP: Al leer la última frase de la novela *La segunda amante del rey*, cuando la mariposa revolteó por un instante, parece que se cerrara un hilo conductor de toda la historia, y que se pudiera leer la novela con otra clave de lectura. ¿Podría considerarse como un final positivo o es simplemente una manera para que los personajes que se quedan recuerden lo que pasó?

AC: En realidad esa última escena es un recuerdo, un emblema de la presencia de mujeres como Jossy, ¿no? Jossy viene de la selva, de un mundo de mitos, leyendas y de supersticiones. Quiere negar un poco ese mundo, y piensa que hay que integrarse a la sociedad moderna, a la capital. Pero de uno u otro modo la presencia de la mariposa, después de su muerte, esta criatura que viene del cielo representa un mundo que ha negado. Un mundo que existe, creo yo, o es vigente, o es representativo, es símbolo de los mitos o supersticiones que ella quería negar. En realidad, a lo largo de la novela, la detective Sonia Gómez nunca conoce a Jossy, pero en ese momento final de la historia es como si se encontraran. En la novela hay tres mujeres: una de la sierra, una de la selva y una de la costa. Una persona que viene de la clase más alta como Lali y dos mujeres que vienen de la provincia. Estas mujeres se encuentran en el juego de poderes de la novela donde en realidad el hombre, el señor Rey, es más un personaje débil y marginal. Es una novela policíal, pero realmente lo que interesa ahí no es quien mató a quien, sino como la muerte, el crimen, el odio, la confrontación reflejan una sociedad y sus aspectos, su conducta.

EP: Hay una presencia predominante de la mujer, ¿no? Y junto con estas mujeres se relaciona el tema del amor, que no siempre en esta novela es amor genuino y positivo. Por ejemplo, Lali me pareció un personaje bastante negativo: ella dice que actua por amor, pero parece que también por sus intereses. Entonces, ¿cómo se desarrolla el concepto del amor aquí y cómo es que hay tanta presencia de mujeres en sus novelas?

AC: Yo imaginaba a Lali como a un personaje muy negativo, muy destructivo, pero cuando la novela apareció me vi con la sorpresa de que había mucha gente que estaba de su lado, de que entendía perfectamente bien su conducta. Yo la creía como una mujer racista, discriminadora, manipuladora, pero tal vez, a la hora de escribir, habré dejado algún rasgo de humanidad en ella. Ella sí es todo eso, pero también cuida a su madre, la tiende, se preocupa por ella. Él más miserable es su hermano, ¿no? Ese tipo de personaje es un personaje que me interesa mucho, es un personaje que puede ser terrible por un lado y al mismo tiempo generoso y bondadoso por el otro. Nadie le va a agradecer de eso, su madre no se entera obviamente, qué historia había detrás de eso no lo sabemos. Pero a mí me interesa a propósito de lo que dices, me interesan las novelas escritas con protagonistas mujeres. Por ejemplo, en *La hora azul* hay un hombre que busca a una mujer, en este caso [*La segunda amante del rey*] son tres mujeres. La última novela que he escrito, que es *La Perricholi*, es un personaje histórico.
Me interesan los personajes femeninos porque creo que en general las mujeres viven las relaciones más afondo que los hombres, y la novela que a mí me interesa es una novela donde la gente se relaciona la una con la otra y donde hay relaciones de amor, de amistad, de trabajo. Las relaciones de todo tipo son vividas más afondo en las conciencias femeninas que en las masculinas, porque los hombres creo que somos más encerrados en nosotros mismos y tenemos menos capacidad de proyectarnos hacía los demás. Entonces, durante mucho tiempo escribí novelas de hombres, pero desde *El susurro de la mujer ballena* he venido haciendo historias de mujeres y me interesaba tal personaje de una detective y mujer también porque creo que las mujeres son más observadoras.

Cuando has cambiado un adorno de un cuarto, una mujer de una vez se va a dar cuenta, mientras que los hombres puedes cambiar la disposición de un cuarto, cambiar las cortinas y no nos damos cuenta de nada.

EP: Es muy interesante el hecho de que usted escribe novelas con protagonistas mujeres. A parte de la temática de las mujeres en sí, ¿cómo es el proceso de escribir desde el punto de vista de una mujer? No ha de ser fácil creo yo ¿no?

AC: No, no es tan fácil. La primera vez que lo hice en primera persona, en *El susurro de la mujer ballena*, que está también en italiano *Il sussurro della donna balena*. Fue en primera persona y pedí el ayuda de mi mujer, de mi esposa para tomar conciencia. Pero digamos que cuando era niño tuve muchas relaciones con mis primas, con mis tias. Creo que este es un tema interesante porque me parece que las mujeres se han desarrolado una vida interior, una conciencia, algo más rico que los hombres porque durante mucho tiempo ellas han sido reprimidas por sus maridos, sus hermanos, sus padres, y han almanezado algo en su interior, un universo, que por no expresarse iban cada vez más enriqueciendo. Y entonces es un mundo que tiene una enorme dimensión. En una radio una vez yo dije esto y había dos entrevistadores, un hombre y una mujer: el hombre me dijo que eso no es cierto, porque en las guerras los hombres luchan y ayudan a sus compañeros. Pero la mujer dijo que las mujeres son las únicas que se acuerdan de los cumpleaños y de los aniversarios. Cuando yo presenté esta novela, *El susurro de la mujer ballena*, en un concurso, era de forma anónima y le puse un seudónimo de una mujer y de los cinco jurados, cuatro pensaron que era una mujer y uno pensó que era un gay.

EP:: *La hora azul*: un hombre en busca de una mujer. Se puede hablar del concepto de la búsqueda. Búsqueda de sus propias raíces, pero quizás también una búsqueda en general del Perú y de su historia, ¿no?

AC: Esta interpretación me parece, interesante porque en realidad *La hora azul* es un cuento de hadas al revés: en un cuento de hadas uno pasa del terreno de la realidad a la fantasía, a la ficción, cómo Peter Pan que se va al país de nunca jamás; aquí el protagonista pasa de un reino de fantasía, un reino donde vive en una burbuja, en su puesto de abogado de clase alta, a un mundo que desconocía. Entonces pasa a un mundo que es la realidad, de la gente que ha sufrido con la guerra, que no tiene dinero, que no tiene como sobrevivir. Gracias a su madre que ha guardado esas cartas, y a la idea de que hace que se entere de que su padre tuvo un amante, una prisionera, él pasa a la realidad. Entonces, de ciertos modos, creo yo que es un tema muy importante: explorar y descubrir como las familias son un conjunto de secretos, que de una u otra manera van a revelarse más adelante.
Creo que el viaje que hace Adrían hacia esta mujer le permite descubrir realmente quien eran su padre y su madre, quien es él, y en que país vive: la idea de un descubrimiento, de un llamado de una zona de la realidad ajena. Esto es lo que me ha interesado siempre: mi primer libro de relatos se llama *La batalla del pasado*. El tema del pasado

siempre me ha llamado la atención. Creo que el pasado te da emboscadas, te atrapa, te vas de aquí, te encuentras en la calle con personas que no veías desde hace muchos años. De alguna u otra manera siempre está vigente en nuestras vidas. En el mundo quechua hay la idea de que el pasado está delante de tí y el futuro está detrás, porque sabes lo que ha pasado, pero ignoras lo que es el futuro, a diferencia del mundo occidental donde es el futuro que está adelante.

EP: En *La hora azul* también emerge el tema del amor, que relaciona el protagonista a sus familiares y a Miriam. Entonces, ¿cómo se resuelve esta pregunta del amor?

AC: Ahí hay una pregunta. Hay una pregunta que no está del todo clara, porque él ha recibido la idea de que su padre es un tipo vulgar, cruel, y lo es. Pero también a lo mejor habría que decir que su padre le perdona la vida a Miriam, y quizás su padre también se enamora de ella. Y entonces él, que siempre ha estado del lado de su madre y siempre ha pensado que es un hombre despreciable, vulgar, al igual que su hermano, sin embargo, repite algo de la historia de su padre. A veces esta es una de las preguntas que hay ahí en la novela. Otra pregunta es si Miriam realmente se suicida o si muere de un infarto. Esto no está del todo claro. Y otra pregunta es si Miguel es su hermano, yo creo que sí, pero bueno. Este sí es un espacio blanco, hay un ensayo de Javier Cercas que se llama *El punto ciego*, una novela donde no todo se resuelve y se soluciona, sino que hay zonas que estan un poco oscuras. Esto es lo que hay también en *La hora azul*.

GUNTER SILVA: LITERATURA Y CIUDAD

Entrevista por Simone Ferrari

Gunter Silva Passuni (La Merced, 1977), escritor peruano en Londres, es una voz literaria profundamente sumergida en la contemporaneidad. Su primera obra es *Crónicas de Londres* (Atalaya, 2012), una colección de cuentos de migrantes latinoamericanos viviendo en la capital británica. En la siguiente publicación, la novela *Pasos pesados* (Myrdle Court Press, 2016), Silva elige el espacio narrativo de Lima para indagar las individualidades fragmentadas del espacio urbano y las huellas desgastadoras de la violenta época de Sendero Luminoso. La escritura colorida, dinámica y juvenil de Silva retrata con delicada lucidez los desgastes y los desahogos de las generaciones 'sin brújula'. Por lo general, su obra se enfoca en las grietas de la condición individual y social del migrante, moviéndose por debajo de los complejos tejidos relacionales de la metrópolis. La ciudad, ruidosa e incansable, esquiva y violenta, protagoniza la narrativa del joven escritor peruano, convirtiéndose en detonante de las más íntimas fragilidades humanas.

SF: Simone Ferrari | GS: Gunter Silva

SF: «Pensó que Lima era una ciudad difícil de querer. Una niebla baja descendía sobre las calles y la radio emitía música de Los Shapis, cuyo cantante tenía una voz ronca y aguardientosa que se retorcía y amplificaba en el ambiente, lo que parecía agravar la contaminación, el tráfico y la fealdad de la ciudad.»
Tanto en *Crónicas de Londres* (2012) como en *Pasos Pesados* (2016) la estructura de tu narración se conforma en el espacio urbano. La Lima de *Pasos Pesados* aparece como una textura inestable entre individualidades fragmentadas, nerviosas y fantasmales. Al mismo tiempo, la ciudad absorbe y reinterpreta las conflictualidades y las contradicciones sociales del País. ¿Es posible considerar a la capital peruana como protagonista activa de la novela? ¿Qué significados asume el espacio urbano en las enajenadas trayectorias vitales de los personajes?

> GS: Por supuesto, la ciudad de Lima juega un rol principal en la novela, pero habría que aclarar que es un retrato de la ciudad de hace veinte años, ahora ha cambiado mucho, es menos hostil de lo que era antes. Mientras conversamos las calles se van reconstruyendo, los edificios adquieren nuevas formas, las ciudades Latinoamericanas tienden a mutar rápido. Pienso que muchos autores han representado de distintas formas sus ciu-

dades, han ido trazando un continuo narrativo lleno de ideas que representan, a veces, momentos de esperanza y optimismo y otras de desesperación y pesimismo. La ciudad es un tema muy importante en la literatura, me imagino que muchos escritores han sido tentados de capturar la dinámica de una calle, un barrio, una plaza. Y su importancia radica justamente porque son complejas en su orden y desorden. Lima en particular es una ciudad que busca imponer su presencia en ese caos circundante, en esa grisura. Respondiendo a la segunda parte de tu pregunta, hay que recordar que el espacio urbano está marcado por una paradoja: por una parte es el centro de cohesión social en la modernidad peruana, pero por otro es un espacio que acaba produciendo sujetos alienados, extraños, fragmentados. La ciudad es, como ya sugería Walter Benjamin, un espacio de fragmentación y de alienación. Un lugar en donde los personajes pierden sus identidades a la vez que las buscan. En la novela, la ciudad es el espacio sobre el cual se proyectó el sueño moderno pero que, como se ve en el libro, ese sueño terminó convertido en una pesadilla, al menos, para Tiago, Chusco y Chasqui.

SF: En las dinámicas esquizofrénicas de la ciudad, vislumbra con frecuencia un elemento organizador de sus ritmos frenéticos: la música. Las emisiones radiales acompañan, en la novela, acontecimientos esenciales de las vivencias urbanas de los protagonistas. En ciertos momentos, la música asume un papel narrativo dominante: de alguna forma, parece capaz de silenciar los gritos de ayuda de las subjetividades fragmentadas que habitan las noches limeñas, activando nuevos sentidos. ¿Cómo definirías la función de la música en la novela?

GS:: Pienso que todo escritor es ante todo un gran lector y un melómano, tanto mi libro de cuentos como mi novela están llenas de referencias musicales. Cuando crecía en mi país, solía ver un programa de videos musicales llamado *Disco Club* en el canal de televisión del estado. Al inicio, la introducción decía: «Durante los próximos minutos miles de canciones serán escuchadas alrededor del mundo, unas serán alegres y vibrantes, otras tristes y melancólicas, pero todas de algún modo reflejan nuestras propias vivencias». Y es así, la música está ligada a nuestras vidas, es parte de quienes somos y de nuestra historia. Por otro lado, ante la ausencia de una lógica racional que dictamine la vida urbana, la música tal vez pasa a ser mejor representante de su energía, de sus pulmones que nos llevan simultáneamente en direcciones opuestas, de su poder de fragmentación. Aunque tendríamos que hacer una diferenciación muy clara entre la música: una canción, un cantante, una banda que acompaña nuestras vidas a manera de soundtrack, que sirve de marco referencial de ciertos momentos claves y el ruido de la ciudad. Quiero decir, el abuso de las bocinas, los gritos en las calles, el tráfico, los taladros de construcción, etc., que de alguna manera estos sonidos están más relacionadas con la violencia. En el caso específico de *Pasos Pesados*, la música funciona como elemento contestatario, pero primordialmente como tabla de salvataje de los personajes que pululan el libro. La música para ellos es un adormecedor y un tubo de escape del caos, la corrupción, la miseria y la violencia.

SF: Este abanico de significados tejidos en la metrópolis tiene un carácter dinámico y fronterizo: Lima no es un espacio uniforme y acabado. Las historias de sus habitantes interactúan

por medio de la elaboración de complejas urdimbres entre espacios urbanos, de Cusco a Londres, produciendo un sugestivo espejo de miradas recíprocas. ¿Qué tanto tu experiencia migratoria se repercute en este cruce de lugares enunciativos?

> GS: No escribo autoficción, transformar la propia vida me parece una ficción más interesante, más digna de ser contada; intento no escribir sobre mi propia vida, sobre los hechos que me han pasado, porque no me parecen relevantes. Quizás, algún día lo haga en un libro de memorias. Aunque estoy seguro que algunos elementos de mis vivencias personales, mis trayectorias, mis lecturas, mis viajes, mis experiencias migratorias, todo eso, se han filtrado de alguna forma metamorfoseada en mi escritura. Y la mayoría de las veces, creo que ha sido de una forma inconsciente, no premeditada. En este punto podríamos también regresar a la idea de que la metrópolis es, antes que nada, un sueño. Un sueño que el migrante proyecta como anhelo, para luego vivir la desilusión al verla. Y un sueño que nunca acaba, pues siempre se proyecta sobre otros sueños de ser más moderno, de estar más cerca del centro: ya no Cusco, sino Lima, ya no Lima sino Londres. Una muñeca rusa de desilusiones y desencantos. Justamente lo que me interesa de la ciudad como espacio de relatos es eso, que es un espacio que está siempre construyéndose mediante la migración, un mega relato al que siguen entrando nuevos relatos.

SF: La novela está permanentemente cruzada por el tema del viaje, presentado como una interconexión problemática entre mundos. Este choque es planteado en sus aspectos más conflictuales: de las dificultades burocráticas vinculadas con las migraciones a los sentimientos de desilusión ante el contacto con una nueva rutina. En *Crónicas de Londres* el asunto de la emigración latinoamericana había sido esbozado aún más detalladamente, por medio de una serie de historias subjetivas y entretejidas. En tu opinión, ¿en la narración del proceso migratorio es posible trazar un límite entre trayectorias individuales y fenómenos colectivos?

> GS: Para entender el fenómeno colectivo solo tenemos las historias individuales y ese es exactamente el poder de la ficción. No ser sociología sino partir de las particularidades. James Joyce dijo: «Caminamos a través de nosotros mismos, encontrando ladrones, fantasmas, gigantes, ancianos, jóvenes, esposas, viudas, hermanos, enamorados. Pero siempre encontrándonos a nosotros mismos». Habría que agregar que sólo encontrándonos a nosotros mismos podemos entender las situaciones que nos rodean, esos fenómenos colectivos. Por ejemplo, si entendemos por qué un hombre, en un estadio, de pronto levanta ambos brazos hacia el cielo con energía, podremos entender la razón de esas olas gigantes, creadas colectivamente por los espectadores durante un match de fútbol.
>
> Ahora, el viaje en la literatura es uno de los temas más recurrentes desde los griegos hasta la actualidad, porque el viaje se convierte en metáfora de la vida humana, El viaje es esa búsqueda de la verdad, el viaje es la puesta en escena de un despertar. Se viaja soñando y en la ciudad se despierta a la violencia de lo social.

SF: Una última pregunta: *Pasos Pesados* indaga de forma sutil y discreta las huellas de las épocas más violentas del Perú contemporáneo. ¿A qué se deben tus estrategias narrativas, es decir, esta modalidad mesurada, alusiva y prudente de tratar un tema tan complejo, en su carácter al mismo tiempo tan íntimo y tan comunitario? ¿Cuáles han sido tus reflexiones al respecto?

GS: Narrar desde la distancia, narrar siempre desplazado: tanto en el tiempo y en el espacio, me ha dado la posibilidad de ver la violencia del Perú contemporáneo desde otra perspectiva. Quizá verlo ya no como un fenómeno solitario sino dentro de las redes más amplias de la modernidad y del capitalismo. Y si las huellas de esas épocas violentas, están retratadas de forma sutil y discreta como tú lo has encontrado, es porque quizás, incluso en las peores dictaduras, en los peores momentos, las personas han seguido amando, haciendo amigos, soñando, trabajando, en fin, viviendo. Y esa experiencia de vida es lo que realmente me interesaba pincelar, mucho más que el marco histórico per se.

ADRIÁN BRAVI: L'IDIOMA IN TRANSITO

Intervista di Allegra Ferrante

Adrián Bravi (San Fernando, 1963), scrittore di origine argentina che adotta l'italiano come modalità espressiva, è una voce che incarna e tematizza il passaggio –simbolico– da una *lengua madre* ad una d'adozione.

Nato nella provincia *porteña*, a metà degli anni Ottanta sceglie di trasferirsi a Recanati, affrontando in senso contrario il viaggio compiuto dai suoi nonni due generazioni prima, per approdare non solo ai luoghi (le Marche) dai quali la famiglia era partita, ma a una lingua conosciuta solo attraverso il *cocoliche*[1] della nonna. Qui completa gli studi e consegue la laurea in filosofia all'Università degli Studi di Macerata (1996), con una tesi di laurea intitolata *Forme del sogno nell'opera di Borges*.

Attualmente continua a vivere a Recanati, lavorando come bibliotecario presso l'Università degli Studi di Macerata, in attesa di una possibile ripartenza.

Nel 1999, pubblica il suo primo romanzo, *Río Sauce* (Paradiso, 1999), in lingua spagnola, ma la nascita del figlio, nel 2000, condiziona fortemente i suoi progetti creativi. È come se questo evento rappresentasse un poderoso spartiacque tra un passato i cui echi risuonano in *castellano* ed un presente che recupera la lingua paterna originaria: un momento di svolta che si traduce in un atto fortemente simbolico, ovvero l'adozione della lingua italiana per la scrittura dei nuovi testi.

Dopo l'esordio con *Restituiscimi il cappotto* (Fernandel, 2004), pubblica altri sette romanzi, tra cui *La pelusa* (Nottetempo, 2007), *Sud 1982* (Nottetempo, 2008), *Il riporto* (Nottetempo, 2011), *L'albero e la vacca* (Feltrinelli, 2013), *L'inondazione* (Nottetempo, 2015), *L'idioma di Casilda Moreira* (Exòrma, 2019) e *Il levitatore* (Quodlibet, 2020), che ottengono numerosi riconoscimenti di critica e pubblico e che vengono tradotti in inglese, francese, spagnolo e arabo.

Sono due i testi che non rientrano nella sequenza dei romanzi: *Variazioni straniere* (EUM, 2015), una raccolta di racconti il cui titolo allude al *fil rouge* che unisce le diverse storie, drammatiche o fantastiche, di nove protagonisti migranti, espatriati, stranieri; e *La gelosia delle lingue* (EUM, 2017), una collezione di brevi saggi che indaga il rapporto che gli esseri umani –e moltissimi scrittori– hanno con la lingua materna e, a volte, con altre lingue d'adozione.

Le opere di Adrián Bravi, agili, compatte, tenui nel tono, complesse e sfaccettate, si architettano per mezzo di un respiro conciso: esplorando i temi dello sradicamento, della necessità di

[1] Il *cocoliche* può definirsi come un *pidgin* italo-spagnolo degli oriundi italiani nelle città del Río de la Plata, specialmente Buenos Aires.

intaccare l'omogeneità di un sistema, dell'insinuarsi di immaginari 'altri', disegna una rete di interrogativi sul rapporto tra la letteratura e la delicata trama delle lingue che la attraversano, intrecciando simultaneamente i fili dell'identità, della migrazione, della memoria.

AF: Allegra Ferrante | AB: Adrian Bravi

AF: *La gelosia delle lingue, L'idioma di Casilda Moreira, Variazioni straniere*: è evidente come l'argomento linguistico, una delle possibili chiavi ermeneutiche della condizione migratoria, sia al centro della tua riflessione teorica. Scrivere diventa una straordinaria modalità per confrontarsi con la lingua, con le sue pulsioni vitali, con la sua materialità, con il suo ritmo.
Da dove emerge questa necessità e come si costruisce il processo che conduce al testo scritto?

AB: Non so se avrei riflettuto e scritto quei tre libri se la mia condizione linguistica fosse stata un'altra. È evidente che scrivere in un'altra lingua, non materna, imparata tra l'altro quando andavo all'università, mi ha portato a prendere coscienza che la lingua non è solo uno strumento di comunicazione, ma un modo di essere e di stare al mondo. Inoltre, sul piano letterario, quando usi una nuova lingua ti accorgi che dentro la sua sintassi e la sua morfologia c'è un ritmo o una musicalità che bisogna imparare a sentire dentro. Insomma, non si scrive allo stesso modo e con lo stesso timbro in una lingua o in un'altra. Ma le circostanze della vita ti portano a decidere e nel mio caso, dopo una decina d'anni che ero qui, ho scelto di scrivere in italiano e dentro questa seconda lingua madre, per dire così, ricostruire un'altra, minore, come dicevano Deleuze e Guattari, che in genere modella lo stile di un autore (forse lo stile è l'aspetto più personale e più intimo che abbiamo -sta a monte di ogni autobiografismo). Mi piace pensare che la vita somiglia a un palinsesto sopra il quale riscriviamo ogni volta la nostra storia.

AF: La lingua madre è spesso descritta nei tuoi testi come una sorta di strato profondo, nascosto e poroso che alimenta la capacità di permeabilità. Quali tracce inscrive nell'identità migrante? In che modo incide nel processo di decostruzione e ricostruzione identitaria che implica la migrazione –volontaria, nel tuo caso? Esiste una sola lingua madre per ciascuno dei soggetti in movimento?

AB: *La gelosia delle lingue* inizia con un esergo di Julia Kristeva che, riferendosi al poliglotta e linguista Roman Jakobson, dice: «parlava il russo in quindici lingue». All'interno del testo cito anche un'autrice argentina che scriveva in francese di nome Silvia Baron Supervielle che in uno dei suoi testi aveva detto: «Più ci rifletto più ho la sensazione che la prima lingua non muoia mai: essa permane silenziosa, ma viva, in fondo all'anima». Ho l'impressione che la lingua dentro cui si nasce ci dia gli occhi con i quali continuiamo a guardare il mondo, anche quando non la parliamo più. La chiamo *la maternità della lingua* ed è quel carattere che ci determina e si sedimenta dentro di noi. Sopra questa lingua originaria con il tempo si creano altri strati, ma credo che non riusciremo mai a fare a meno di questa *maternità*, anche quando ci allontaniamo dal posto in cui

siamo nati e cresciuti (nel mio caso è stata una 'migrazione' volontaria, determinata soprattutto dalla necessità di ricostruire la propria vita).

AF: Scrivere e prendere la parola in una lingua che non è la propria è un atto intimo, ma al contempo una prova di partecipazione attiva alla collettività. Implicando, inoltre, una rinascita, una resurrezione, la lingua sembra configurarsi come strumento possibilitante. «Ribalbettare i nomi delle cose», come diceva Georges Perec, è un modo per incidere pienamente nella realtà? Ascoltare gli stati creativi dell'idioma può intendersi come una ricerca di comunicabilità e di espressione di un sé polifonico?

AB: Scrivere, a prescindere dalla lingua che usiamo è sempre uno scavo nella propria intimità, anche quando scriviamo le cose più strampalate (anzi, soprattutto quando scriviamo le cose più strampalate). Usare un'altra lingua certe volte significa tradurre quell'intimità o reinterpretarla alla luce di una nuova esperienza. Mi è capitato diverse volte di dover decontestualizzare linguisticamente un ricordo o un dialogo o un paesaggio per farlo rivivere in un'altra lingua. Fa parte della letteratura (non dimentichiamo che il Novecento è stato costellato di autori che hanno scritto in lingue diverse dalla propria). Per me è stata una sorta di rinascita riuscire a parlare di un mondo sedimentato in una lingua, in un'altra, forse ancora non posseduta pienamente. 'Ribalbettare' in italiano è stato un modo di impadronirmi della lingua o meglio, di farmi impadronire dalla lingua, perché in fondo è lei, la lingua, a possederci. E questo è, come hai detto tu, una prova di partecipazione attiva alla collettività.

AF: La tessitura dell'idioma di colui che migra è marchiata da un senso di non-ritorno, da un'irreversibilità ineluttabile che genera, alimenta e predispone ad un desiderio di arricchimento. Che cosa accade in un autore quando sceglie di abbandonare la propria lingua per scrivere in una diversa?

AB: Accade che devi reinterpretare la tua vita, devi tornare a osservarla con altri occhi (perché la lingua è anche questo, un modo di vedere e di osservare). Bisogna aggiungere, però, che ci sono ricordi talmente radicati nelle parole in cui quei ricordi sono accaduti che fai fatica a sradicarli. Ne *La gelosia delle lingue* faccio l'esempio di un ricordo tragico e doloroso di una delle mie zie. Quando ricordava quell'evento in spagnolo lo raccontava molto rattristata, ma quando glielo ho sentito dire in italiano, la lingua in cui apparteneva quel determinato ricordo, l'ho vista piangere per la prima volta. Insomma, il passato non può vivere con la stessa intensità in due lingue diverse. E quest'intensità della memoria è molto importante per uno che scrive. Da una parte, scrivere in una nuova lingua ti porta a prendere le distanze da questa, nel senso che impari a misurarla, perché non puoi dare niente per scontato. La mancanza di padronanza ha i suoi vantaggi, ogni frase è carica di dubbi e incertezze.

AF: Variegate ed eterogenee sono le modalità con cui definire la letteratura di chi scrive in una lingua diversa da quella di origine: letteratura di migrazione, post-coloniale, transfrontaliera, post-nazione, del mondo in movimento.

Trovo interessante la definizione di letteratura del doppio, perché evidenzia la condizione interstiziale di chi vive tra lingue, in bilico tra rifiuto e accettazione della cultura d'appartenenza e/o della società ospitante, della volontà di integrarsi o di differenziarsi da questa. In una letteratura del transito che configura il senso di duplicità di chi vive culturalmente nelle 'terre di mezzo', quali sono gli apporti linguistici e simbolici che lo scrittore migrante trasmette? Oltre ad essere portatore di un immaginario metaforico e linguistico 'altro', che tipo di risorse creative produce? Quali trasformazioni simboliche attua la migrazione culturale?

AB: Non so bene quali risorse creative produce uno 'scrittore migrante'. Se dovessi pensare ai nuovi Melquíades, quelli che sovvertono l'immaginario locale e lo arricchiscono di nuove parole e di nuovi racconti, penserei a loro, perché, proprio in virtù della loro extraterritorialità, si trasformano in portavoce di altri mondi (a volte, paradossalmente, ci raccontano anche meglio il nostro). Negli ultimi anni sono stati definiti in molti modi diversi coloro che scrivono in una lingua acquisita. Ogni definizione ha le sue motivazioni e ognuna cerca di mettere in luce e conciliare i mondi d'appartenenza e quelli ospitanti. Siamo tutti dei crocevia, anche quelli che vivono nello stesso posto dove sono nati. Non credo che sia determinante migrare per prendere coscienza della nostra condizione di nomadi. Ormai il mondo è talmente interconnesso che non possiamo non definirci stranieri.

AF: Tradizionalmente oggetto d'analisi è lo 'Straniero', il plastico 'Altro' che viene osservato, esaminato, studiato, fino a giungere ad una reificazione. L'antropologo inglese Stuart Hall, tuttavia, afferma che l'identità passi «per la cruna dell'ago dello sguardo straniero». Deterritorializzando la propria lingua madre, o immettendo una quantità di lingue altre nell'idioma d'accoglienza, è possibile invertire la direzione dello sguardo? La condizione migrante può transitare da oggetto a soggetto che osserva, nel momento stesso in cui ci si impadronisce dello strumento linguistico?

AB: C'è un libretto molto interessante appena uscito di Filippo La Porta che si chiama *Alla mia patria ovunque essa sia* che dice una cosa che mi trova pienamente d'accordo: «Le uniche radici sono quelle che uno decide di avere», perché sono il risultato di una scelta. Dunque, più che ereditarle le costruiamo, le nostre identità. Io provengo da un paese, l'Argentina, che non ha mai avuto una radice unica, atavica, come quella messicana o peruviana (nate dall'incontro o dall'opposizione di due radici forti che hanno destabilizzato l'identità autoctona), ma una radice rizomatica, per dirla con Glissant, che non va in profondità, ma si espande in orizzontale incontrandosi con altre. Dunque, penso che nessuno oggi possa costruirsi un'identità, ammesso che uno voglia farlo, senza tenere conto di tutte le altre che lo circondano. Il multilinguismo non presuppone, dice Glissant, la coesistenza delle lingue, né la conoscenza di molte lingue, ma la presenza delle lingue del mondo nella pratica della propria e questo vale anche per la convivenza civile. È solo l'inclusione che può arricchire la propria vita, l'esclusione genera solo povertà, anche culturale.

AF: Nel 1997 il poeta yanakuna Fredy Chikangana pubblica sul periodico colombiano *El espectador* un articolo in cui conia il concetto di '*oralitura*', che sintetizza «el gran encuen-

tro con la palabra y los cantos de los pueblos ancestrales de América». Declinandolo come il tentativo di trasportare elementi della propria cultura dentro la scrittura corrente, il termine *oralitura* evidenzia l'importanza di ritrovare l'oralità nella scrittura migrante. Come si salva la dimensione estetica delle espressioni verbali orali della propria lingua madre? Come si apprende e conseguentemente si restituisce la verbalità della lingua d'adozione? La dimensione dell'*oralitura* può favorire una scrittura polifonica?

AB: C'è un saggio di Gianni Celati che mi piace ricordare, *Il narrare come attività pratica*, dove lamenta il fatto che abbiamo perso il valore del memorabile e racconta di narratori neri, del tutto incolti (quelli che meglio sanno raccontare le storie orali) che sogliono ripetere le frasi in funzione ritmica. In un altro ordine di cose, è interessante l'operazione che fa Manuel Puig in vari dei suoi testi. *Sangre de amor correspondido*, un testo del 1982, è tutto affidato al parlato dei protagonisti. È, come dire, un romanzo fatto di voci che ricostruiscono il passato. Sembra che per la stesura Puig si sia avvalso dei racconti di un muratore o di un carpentiere che registrava ogni giorno per poi trascrivere le sue parole. Niente di nuovo, se pensiamo a *The Sound and the Fury* di William Faulkner e al suo personaggio Benjy Compson. Faulkner credo che abbia costruito una parte dei suoi testi attraverso un complesso contrappunto polifonico; *As I Lay Dying* è forse l'esempio più incalzante di quello che dici sulla scrittura polifonica. Quest'ultimo testo lo ha scritto mentre faceva il fuochista in una centrale elettrica. Semplificando si potrebbe dire che i personaggi di Dostoevskij sono idee, mentre i personaggi di Faulkner (e anche di altri, certamente) sono voci che arricchiscono la scrittura polifonica.
Per chi scrive in due lingue diverse, a volte le espressioni orali della propria lingua madre riescono a inserirsi nella nuova lingua, ma non sempre funziona. Lo spagnolo e l'italiano sono due lingue molto simili e rare volte riescono a combinarsi insieme.

GIORGIO OLDRINI: STORIE DI ORDINARIA *MARAVILLA*

Di Elena Gazzarri

Giorgio Oldrini è un giornalista e scrittore milanese, classe 1946. Figlio di Abramo Oldrini, militante comunista sopravvissuto ai campi di concentramento nazisti, è sempre stato impegnato nella causa politica italiana e internazionale. Ha lavorato a lungo nella redazione del quotidiano l'*Unità* ed è stato per otto anni corrispondente a Cuba e inviato in America latina. Come il padre, ha svolto la carica di sindaco di Sesto San Giovanni, che all'epoca era conosciuta come la 'Stalingrado d'Italia'. Nel 2019 ha pubblicato il suo terzo libro dal titolo *C'era una volta in America latina*. Questo lavoro è il frutto di un'esperienza che egli ricorda con affetto e nostalgia. Le sue pagine raccontano dei luoghi e delle persone che ha conosciuto e che appartengono a un immaginario lontano e magico. Sullo sfondo di diciotto storie si stagliano i periodi dittatoriali sudamericani, la povertà della Cuba postrivoluzionaria e i ricordi dei cittadini esuli, fuggiti alla repressione politica. Oldrini vuole ricordarli come momenti attraversati da grandi tragedie, ma anche da grandi sogni e speranze. Allo stesso tempo, la sua scrittura conserva la bellezza del continente latinoamericano, una realtà di per sé meravigliosa che non necessita della finzione per essere descritta come magica.

EG: Elena Gazzarri | GO: Giorgio Oldrini

EG: Parlando di *trayectorias* che uniscono storie e nazioni, anche i suoi racconti hanno degli scenari molto diversi tra loro. C'è però un elemento che li accomuna: uno sfondo storico e politico particolarmente complesso. A che cosa si deve la scelta di ambientare le sue storie in questo periodo?

GO: Ho vissuto molti anni in America latina, di cui otto a Cuba. Quando sono tornato, ho sempre cercato di mantenere un rapporto affettuoso, anche a distanza, con i luoghi e le persone che ho conosciuto, perché ciò è senza dubbio fonte di una grande ricchezza. Con il passare del tempo, ho capito che questa è una delle poche ragioni per cui vale la pena vivere. Con il continente latinoamericano e con molti dei protagonisti dei miei racconti ho sempre avuto un rapporto molto stretto. Naturalmente, parlando di un continente come l'America latina si deve raccontare di momenti drammatici, tragici, ma anche gioiosi e divertenti. Pertanto, nella mia scrittura ho voluto inserire tutte le

sfaccettature di un mondo affascinante e complesso in cui anche in un periodo molto difficile, quale quello delle dittature, c'è sempre spazio per la vita.

EG: Dunque i personaggi dei suoi racconti sono esistiti realmente?

GO: Tutti i miei personaggi sono veri, li ho conosciuti personalmente. Anche i fatti che racconto sono veritieri. Fanno eccezione due storie e nel libro lo dichiaro. La prima riguarda il racconto del villaggio messicano senza cimitero. La storia è stata ispirata da un aneddoto di Poli Delano, uno scrittore cileno che ho conosciuto all'epoca del suo esilio in Messico. Egli mi ha raccontato di quella frase che aveva letto su un cartello affisso al camposanto di un paesino che segnalava che «Qui possono essere sepolti solo i morti che vivono in paese». L'ho trovato divertente e l'ho inserito in uno dei racconti. Inoltre, avendo fatto il sindaco di Sesto San Giovanni per dieci anni, nei personaggi dei consiglieri comunali del paesino ho inserito molti dei caratteri di alcuni dei miei assessori e consiglieri.
La seconda invece, intitolata *Il volo*, è ispirata all'omonimo libro dell'argentino Horacio Verbitsky. Ho voluto parlarne perché di quel libro mi interessava soprattutto l'atteggiamento del personaggio del militare che, durante la dittatura argentina, getta nel Río de la Plata dei ragazzi, facendoli precipitare da un aereo. Rispetto a questa storia ho sempre pensato che sensi di colpa del genere avrebbero impedito di vivere a qualsiasi essere umano. Al contrario, nella storia di Verbitsky e nella mia, improvvisamente il generale riconosce che quella non era una guerra contro un nemico, come gli avevano fatto credere, ma che era un reato. Il suo pentimento inizia quando si rende conto che questo voleva dire venir meno alla copertura morale per se stesso. E io non ho mai capito se fosse più grave aver buttato giù da un aereo un gruppo di ragazzi o pensare che ciò fosse lecito fino al momento in cui non è sorta un'altra interpretazione.

EG: Qual era la percezione di un giornalista politicamente impegnato in Italia negli anni Settanta rispetto alla situazione politica dei paesi latinoamericani nello stesso periodo?

GO: Ovviamente si aveva una visione tragica. È stata l'epoca dei colpi di stato: quello brasiliano prima, quello cileno e argentino dopo. In generale tutto quello che è definito il subcontinente viveva una situazione di repressioni violente. Io ho vissuto all'Havana e questo mi ha permesso di instaurare un forte legame con Cuba, ma anche indirettamente con il Cile. Infatti all'epoca, a un isolato di distanza da casa nostra, c'era il comitato degli esuli cileni. Sono venuto a conoscenza di storie difficili e commoventi.

EG: Prendendo in considerazione la frase dello scrittore cubano Alejo Carpentier «¿Pero qué es la historia de América latina si no una crónica de lo real maravilloso?», in che modo lei ha cercato di dare forma a questa percezione nei suoi racconti?

GO: Durante una delle presentazioni del mio libro una giornalista mi ha chiesto se i personaggi dei miei racconti fossero realmente esistiti e io, sorridendo, ho detto di sì; forse ha proprio ragione Carpentier. Il mio mestiere è il cronista, io nella vita metto

insieme i fatti e ogni tanto li arricchisco con la fantasia. Lo sfondo delle mie storie, l'America latina, è una terra straordinaria per quanto riguardano la sua geografia e le persone che vi abitano. Di conseguenza, mi sono limitato a descriverla e i fatti che racconto hanno il sapore della magia. Ne consegue che i racconti sono cronache fedeli al *real maravilloso* latinoamericano.

EG: Lei è sempre stato politicamente molto impegnato, sostenitore del PC e cronista dell'Unità. Qual è stata la sua sensazione una volta arrivato nella Cuba rivoluzionaria? I suoi ideali hanno trovato la conferma che cercavano?

GO: Per antica concezione e formazione non ho mai creduto nel paradiso, ma penso sempre che si parta da una situazione e che c'è sempre un cammino da percorrere. A Cuba ho visto allora una proposta molto interessante, anche se fuori dal tempo. Quello che mi ha colpito molto è stato un grande spirito di solidarietà con cui si superavano le difficoltà di ogni giorno. Era un paese povero in cui si avevano problemi a trovare anche i beni più elementari. All'epoca avevo una figlia di un anno e avevo bisogno di comprarle i beni di prima necessità, ma nei supermercati erano irreperibili. Bastava però chiedere ai vicini di casa e si poteva contare con un aiuto immediato. Una particolarità di Cuba, che la differenzia da molti altri contesti di povertà, è che per esempio nei suoi bassifondi si può trovare un medico, un ingegnere, o chiunque abbia studiato e sia andato all'università. Nonostante l'alto tasso di povertà, Cuba ha un livello d'istruzione molto più diffuso rispetto ad altri paesi. Se tutti sanno leggere e solo colti, vogliono imparare. Come mi disse una volta un amico, le librerie cubane sono l'archivio dei libri illeggibili, perché non appena ne arrivano di buoni, finiscono subito. Cuba è un mondo ricco di contraddizioni, dove chi ci vive avverte la tensione tra la scelta di rimanere o di andarsene, se sa che c'è un altro mondo là fuori.

EG: Ho letto che suo padre è sopravvissuto ai campi di concentramento nazisti, è stato difficile per lei aver dato vita alle storie di chi ha provato sulla propria pelle la tragedia delle dittature?

GO: È stato duro, ma non tanto per quello. Chi esce da queste esperienze per un po' non ne parla, mio padre iniziò a parlarne quando io ero già ragazzino.
Ad esempio, nei miei racconti una difficoltà che avevo, era parlare di guerriglia in America latina, mentre qui in Italia c'erano le brigate rosse. Ci sono paragoni che sembrano uguali, ma che in realtà sono diversi, come le parole italiane e spagnole, che dietro una somiglianza apparente, celano grandi diversità. Allo stesso modo ci sono delle esperienze politiche e sociali che, per la somiglianza con quelle che già conosciamo, ci toccano più o meno direttamente, perché sono molto simili. Per questo alcuni episodi sono stati difficili da raccontare.

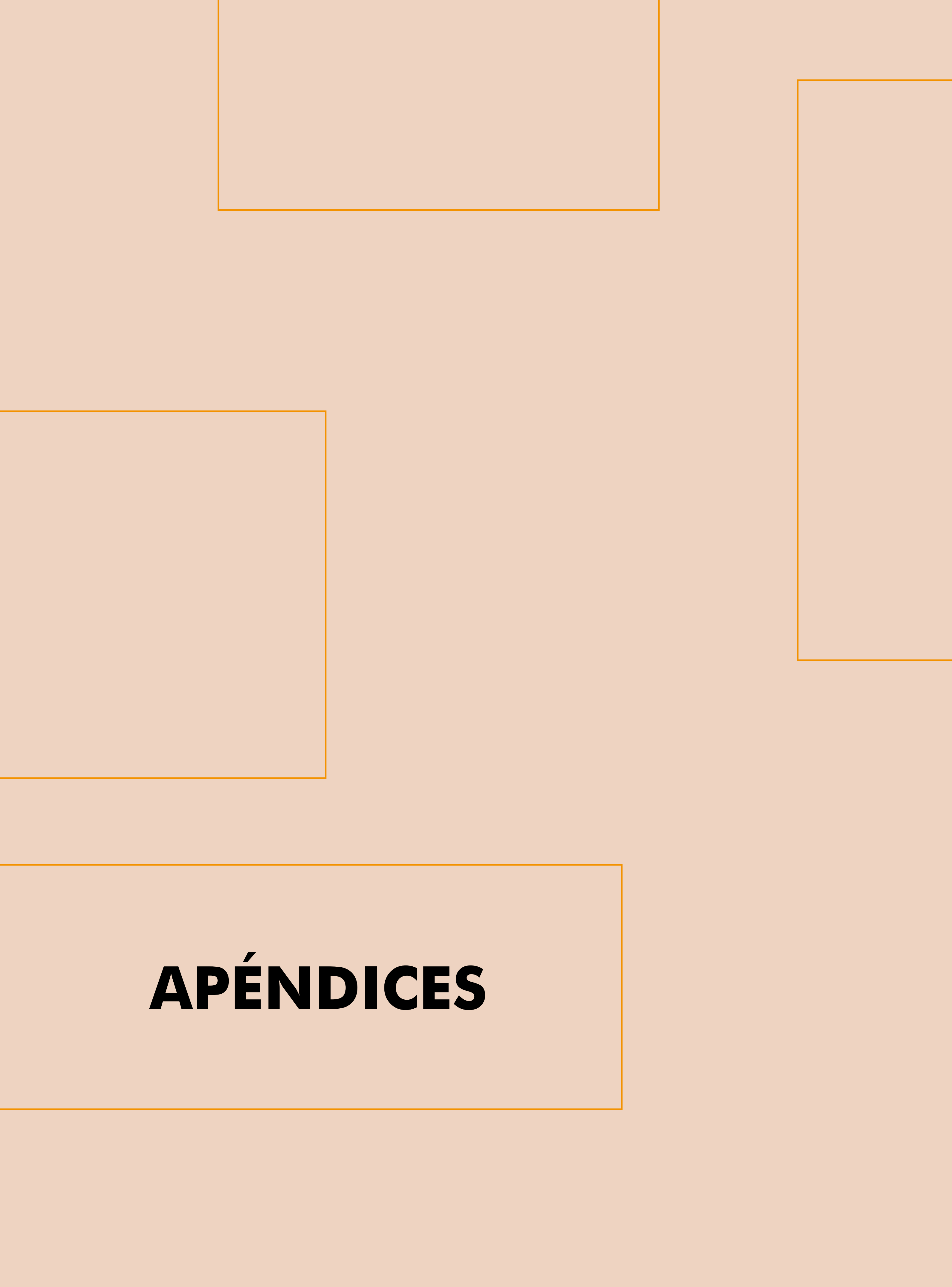
EG: Nel racconto *Un finale diverso* parla di un gruppo di giovani attivisti politici venezuelani che trasgrediscono la legge e ingannano le autorità pur di salvare il segretario del loro partito, incarcerato per un ideale. È giusto secondo lei pensare che quando la legge è ingiusta disobbedire è un dovere?

GO: Bisogna aspettare fino al limite giusto, dopo di che assolutamente sì.

EG: È importante secondo lei continuare a parlare, scrivere e riflettere su queste vicende? E che ruolo ha la letteratura in tutto questo?

GO: Sono stati momenti attraversati da grandi speranze, grandi idee e grandi tragedie. Sulle grandezze della vita vale la pena riflettere, per evitare che si ripetano. In più sono storie inconsuete che ci portano in un altro mondo. In questo la letteratura è uno strumento molto utile perché aiuta a capire che il mondo non finisce alla cinta daziaria del comune in cui viviamo. La letteratura ci fa sognare, ci fa arrabbiare e ci fa provare nostalgia, che è una grande ricchezza. Deve sapere che ho un nipote che si commuove spesso e piange molto e quando le persone intorno a lui gli dicono di non farlo e di comportarsi come un maschio, io gli dico sempre di piangere e di ridere fino a che ne ha voglia, perché sentire le cose così in profondità ci fa vivere con il cuore.

.



APÉNDICES

BIOGRAFÍAS

A

FRANÇOISE AUBÈS

Universidad de París-Nanterre

Françoise Aubès es doctora en literatura latinoamericana con una tesis sobre «Lima y la novela peruana a partir de los años cincuenta». Habilitación para ser catedrática: Mémoires, autobiographie, journal intime: l'écriture de soi au Pérou. Investiga sobre novela, Perú, siglo XX, géneros literarios (memorias, autobiografía, diario íntimo en el Perú) y también Historia de la literatura peruana.

Autora de numerosos artículos sobre la literatura peruana y de diferentes libros : en colaboración con Marie-Madeleine Gladieu : *Lectures de «Los ríos profundos» de José María Arguedas*, Rennes PUR, 2004. Editora de *Fondations, héritages et crises, Gabriel García Márquez : Cien años de soledad*, Paris, Ellipses, 2009. F. Aubès, M.M Gladieu, *Le mal et les mots, Toulouse*, PUM, 2010. Françoise Aubès, Marie-Madeleine Gladieu et Sébastien Rutés : *Pouvoir et violence en Amérique latine*, Rennes, PUR, 2012.

Codirectora de publicación con Florence Olivier de la revista *Am*érica - Cahiers du CRICCAL - Revues.org - OpenEdition

aubes.f@club-internet.fr

B

MARIA AMALIA BARCHIESI

Università degli Studi di Macerata

María Amalia Barchiesi es profesora titular de Lengua y traducción española y culturas hispánicas en la Universidad de Macerata. Sus líneas de trabajo se concentran en ámbito hispanoamericano en el estudio semiótico de textos literarios y de manifestaciones discursivas (publicidad, discurso político, mass media). Ha publicado volúmenes sobre la literatura fantástica argentina (*Borges y Cortázar: lo fantástico bilingüe*, 2009), sobre el discurso político (*La metafora disobbediente. Le retoriche postmoderne dell'EZLN*, 2012) y acerca de los imaginarios culturales hispanoamericanos (*En busca del signo: narraciones e imaginarios hispanoamericanos*, 2012). Ha, asimismo, publicado diferentes ensayos centrados en la literatura fantástica argentina y en el análisis semiótico del discurso político hispanoamericano.

maria.barchiesi@unimc.it

LOUISE BÉNAT-TACHOT

Sorbonne Université: CLEA/CHAC

Ancienne élève de l'ENS, **Louise Bénat-Tachot**, es catedrática (clase excepcional) emérita en la Universidad Paris Sorbona. (UFR Etudes ibériques et latino-américaines, especialista de la historia y de las culturas coloniales, responsable del grupo (CHAC) en el laboratorio CLEA (Sorbonne Université). Entre sus publicaciones se encuentran:

*Passeurs culturels et mécanismes de métissage, s*ous la direction de Louise Bénat-Tachot et

Serge Gruzinski, Paris, Presses Universitaires de Marne la Vallée et Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, (2001); *Les singularités du Nicaragua (1528-1529)*, traduction du livre XLII de l'*Historia general y natural de las Indias*, de Gonzalo Fernández de Oviedo par Ternaux Compans. Introduction et Edition annotée de L. Bénat-Tachot, Paris, Editions Chandeigne octobre 2002; *Chroniqueurs entre deux mondes*, Inédit présenté pour l'habilitation à diriger des recherches Paris, déc. 2002. *Le lecteur*, Coordination de l'Edition des actes du colloque de la SHF. Ambassade d'Espagne et Presses universitaires de Marne-la-Vallée Mai (2004); *L'Amérique de Charles Quint*, B. Lavallé et L. Bénat-Tachot, Introduction de J. Vilar, Bordeaux Presses Universitaire de Bordeaux III, (2004); *Marges et liminalité dans les mondes hispaniques (16e-18e)* sous la direction de Louise Bénat Tachot et Bernard Lavallé, Paris, édition L'Harmathan (2010); *Les processus d'américanisation* Tome 1 Ouvertures théoriques Paris, Le manuscript (2012).

MARIA MATILDE BENZONI

Università degli studi di Milano

Maria Matilde Benzoni insegna Storia moderna e Storia della Spagna e dell'America latina presso l'Università degli Studi di Milano. Si occupa di storia culturale e di storia globale, con particolare attenzione ai rapporti tra Italia, Europa e America Latina (secoli XVI-XXI), e di storia della storiografia. Ha maturato un'ampia esperienza di ricerca internazionale ed è stata visiting professor in diversi atenei stranieri. Ha pubblicato, tra l'altro, *La cultura italiana e il Messico. Storia di un'immagine da Temistitan all'indipendenza* (1519-1821) (2004) e *Americhe e modernità. Un itinerario fra storia e storiografia dal 1492 ad oggi* (2012). Ha tradotto e curato le edizioni italiane dei libri più recenti di Serge Gruzinski per alimentare il dibattito nazionale sulla storia globale e sul ruolo globale dell'esperienza europea dalla prima età moderna al tempo presente (*Abbiamo ancora bisogno della storia? Il senso del passato nel mondo globalizzato*, 2016, *La macchina del tempo. Quando l'Europa ha iniziato a scrivere la storia del mondo*, 2018). È attiva nella terza missione (formazione insegnanti, public history) e in questa cornice ha co-curato la mostra "Storie in movimento. Italiani a Lima, Peruviani a Milano " (MUDEC, Milano 2019). Attualmente, sta preparando una monografia sull'esilio peruviano di Antonello Gerbi (1938-1948) a causa delle leggi razziali fasciste, basata su ricerche in Italia, Europa, Perù e Stati Uniti. In questa prospettiva, nel 2019 ha ricevuto la Jane L. Keddy Memorial Fellowship della John Carter Brown Library per approfondire il tema: "Italian authors and texts on the New World in Antonello Gerbi's works. The rediscovery of an Americanistic tradition" (luglio-settembre 2019), https://jcblibrary.org/events/presentation-maria-matilde-benzoni

maria.benzoni@unimi.it

LUCA BERNARDINI

Università degli Studi di Milano

Luca Bernardini è professore associato di Slavistica e insegna Letteratura polacca alla Università degli Studi di Milano. Ha preso parte alla stesura della *Storia della letteratura polacca* curata da Luigi Marinelli ((Einaudi 2004), scritto una monografia sui *Viaggiatori e i residenti*

polacchi a Firenze e curato l'edizione italiana di opere di Tadeusz Borowski, Miron Białoszewski, Hanna Krall, Wisława Szymborska, Adam Zagajewski. Si è occupato nei suoi lavori di autori come Nikolaj Gogol, Jerzy Grotowski, Stanisław Lem, Dimitrij Nabokov, Henryk Sienkiewicz, Stanisław Wyspiański, Czesław Miłosz,. Nel contesto sui rapporti storici tra Italia è Polonia ha scritto su Roderigo Alidosi, Cesare Correnti, Aleceo Valcini. Ha redatto alcune delle voci polacche del *Dizionario di storia dello spettacolo del '900* pubblicato da Baldini e Castoldi. Ha scritto saggi e articoli sulle rappresentazioni della Shoah nella letteratura polacca ed è il curatore de *La mia testimonianza davanti al mondo. Storia di uno stato clandestino*, Adelphi, Milano 2013, edizione italiana di Jan Karski, *Story of a Secret State*, Boston 1944.

luca.bernardini@unimi.it

CLAUDIA BORRI

Università degli Studi di Milano

Claudia Borri, cultrice della materia presso l'Università degli Studi di Milano, ha pubblicato saggi di storia sui paesi del Cono Sud e, in particolare, sul Cile. Dopo quelli relativi ai viaggi nel secolo XIX (*La mirada de las viajeras ante la esclavitud en las Américas*, 2012), i più recenti riguardano la società cilena attuale (*La "exportación" de la Transición*: *el caso de Chile*, 2013 e *El movimiento estudiantil en Chile (2001-2014)*, 2016) e la letteratura testimoniale sulla dittatura cilena (*Memoria e Storia nell'autobiografia della giornalista cilena Patricia Verdugo (1947-2008)*, 2013; *La cognizione del dolore. Memorie femminili nella post-dittatura cilena: T. Friedmann e C. Hertz*, 2018).

C

MARIA CANELLA

Università degli Studi di Milano

Maria Canella, dottore di ricerca in Storia della società europea, ha avuto l'abilitazione di seconda fascia in Storia contemporanea. È docente di "Storia contemporanea" presso l'Università degli Studi di Milano. Si occupa di storia della città e del territorio tra XIX e XX secolo. Su questi temi ha pubblicato volumi e collaborato a riviste, curato la realizzazione di convegni, collaborato alla realizzazione di mostre storiche. È stata membro dei consigli direttivi dell'Istituto Lombardo di Storia Contemporanea, della Società Storica Lombarda, del Comitato di Milano dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, del Centro di studi per la storia dell'editoria, della Commissione scientifica della Fondazione Collegio degli Ingegneri e Architetti di Milano e del Consiglio scientifico della Società Italiana di Storia dello Sport.
Tra le pubblicazioni recenti: *Luigi Broggi. Memorie e diari di viaggio di un architetto milanese*, Milano 2008; *Verso uno "stile nazionale". Temi e figure di storia del territorio, della città e delle tipologie funzionali*, Milano 2012; *L'Italia dei Piaggio. Uomini e imprese dall'Unità ad oggi*, Milano 2012; *La città che cambia. Nuove tipologie per le funzioni del moderno*, Roma 2014; *Pagine politecniche. La Biblioteca Leo Finzi del Collegio degli ingegneri e architetti di Milano*, Milano 2014; lR 100 *Rinascente Stories of Innovation*, Milano 2017.

maria.canella@unimi.it

JESÚS CANO REYES

Universidad Complutense de Madrid

Jesús Cano Reyes es profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid, donde se doctoró con una tesis sobre los corresponsales hispanoamericanos de la Guerra Civil Española, que recibió el Premio Extraordinario de Doctorado. Entre sus publicaciones sobre el tema, ha coeditado los volúmenes Chile y la guerra civil española. La voz de los intelectuales (con Matías Barchino, 2013) y Cuba y la guerra civil española. La voz de los intelectuales (con Niall Binns y Ana Casado Fernández, 2015) y ha escrito la monografía La imaginación incendiada. Corresponsales hispanoamericanos en la Guerra Civil Española (2017). Además, ha preparado la edición crítica de las crónicas de guerra del periodista chileno Bobby Deglané (Renacimiento, 2019). Por otra parte, sus líneas de investigación abarcan temas como la narrativa hispanoamericana contemporánea y las vanguardias y neovanguardias poéticas. Además, ha realizado estancias de investigación en Chile, Cuba, México y París.

jesuscanoreyes@ucm.es

KARÍN CHIRINOS BRAVO

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Karín Chirinos Bravo ha ottenuto il dottorato in Studi Umanistici - Indirizzo in Lingue e Letterature Straniere presso l´Università di Roma Tor Vergata con una tesi dal tiotolo: *La riscrittura al femminile di Antigone nel teatro ispanoamericano contemporaneo* (Eccellente e lode). I suoi ambiti di ricerca si concentrano sul teatro ispanoamericano del XXI secolo (secondo un ottica queer/cuir), sulla didattica della lingua e la letteratura spagnola in ambito accademico e sulla rappresentazione/costruzione dell›alterità nella letteratura spagnola e ispanoamericana nei secoli XVI, XVII e XVIII. Attualmente lavora come docente del corso di Lingua Spagnola L- LIN/07 presso il dipartimento di Scienze Politiche dell´Universitá La Sapienza. Ha lavorato come docente a contratto di Lingua Spagnola L-LIN/07 presso il dipartimento di Scienze Politiche dell´Universitá di Catania e come docente delle ore integrative del corso di Letteratura Spagnola II- Laurea Magistrale presso l´Universitá di Roma Tor Vergata. Da 2001 ad oggi lavora come Collaboratore ed esperto linguistico di lingua spagnola presso l´Univeristá di Catania. Ha partecipato in diversi congressi nazionali e internazionali. Ha diverse pubblicazioni e saggi scientifici.

karin.chirinos@unict.it

GEISHEL CURIEL MARTÍNEZ

Universität Potsdam

Geishel Curiel Martínez realiza un doctorado en Literatura Comparada en la Universidad de Potsdam. Su proyecto de tesis se títula: *"Góndolas, canto e islas: experiencias del movimiento y conflictos de identidad en viajes ficcionales a Venecia»* en el que estudia de forma comparativa la representación de los espacios vencianos en algunas obras latinoamericanas y germánicas. Le interesa la literatura de viaje y la representación literaria de ciudades como Venecia, el DF. en México y Berlín.

Sus publicaciones son: "Sergio Pitol, la alteridad como impulso para la escritura", pp. 39-44 *Memorias del Coloquio en homenaje al doctor Dieter Rall*, Sergio Sánchez y Laura Velasco comp., UNAM, 2010 México DF
"El viaje hacia *Domar a la divina garza*" pp. 19-35 en Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey No. 27-28, Invierno 2009, primavera 2008, Monterrey, México.
"Fantasía de pasado mañana", traducción del poema *Fantasie von* Übermorgen de Erich Kästner en TRADUIC, año 8, núm. 15, primavera 2000, México DF.

geishel.cumar@gmail.com

D

ISABEL CRISTINA DÍEZ MÉNGUEZ
Universidad Complutense de Madrid
Profesora Titular del Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía, Facultad de Filología, UCM. Ha publicado dentro de la especialidad en Bibliografía literaria los libros: *Julia de Asensi Laiglesia (1849-1921)* (Madrid: Ediciones del Orto, 2006), *Cuentistas madrileñas: desde sus orígenes hasta nuestros días* (Madrid: Ediciones La Librería, 2006), *Bio-bibliografía comentada de Rosa Chacel* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2017). Es autora además del *Catálogo de la Biblioteca del Instituto Homeopático y Hospital de San José* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008) y *Libros de Horas en la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla"* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2012).

icdiezme@filol.ucm.es

MARIA GABRIELLA DIONISI
Università della Tuscia – Viterbo
Insegna Letterature ispanoamericane presso l'Università della Tuscia di Viterbo. I suoi principali campi di ricerca sono: la storia e la cultura del Paraguay; l'immaginario patagonico dei Padri Salesiani; la narrativa di testimonianza (*Dagli archivi del terrore al racconto del dolore; La verdad después del silencio cómplice; La verità cova ancora sotto le ceneri di Narciso*). Nel 2002 ha realizzato la prima antologia italiana di racconti paraguayani, *Il Paraguay. La storia, il territorio, la gente*, a cui ha fatto seguito la traduzione del romanzo *I nodi del silenzio* (2005) e de *I racconti dall'isola senza mare* (2014), entrambi di Renée Ferrer. Nel 2017 ha curato il numero monografico *Storia, società e letteratura del Paraguay* di «Letterature d'America».

dionisi@unitus.it



ALLEGRA FERRANTE
Università degli Studi di Milano
Allegra Ferrante (Italia, 1988) se licenció con honores en Lenguas y literaturas extranjeras, en la Università degli Studi di Milano, con una tesis que se titula *Nuove tonalità: il nomadismo linguistico e l'identità in transito. Il caso di Adrian Bravi e Laura Alcoba* [*Nuevas tonalidades: el nomadismo lingüístico y la identidad en tránsito. El caso de Adrián Bravi y Laura Alcoba*]. Actualmente es estudiante de posgrado en Lenguas y literaturas

europeas y extra-europeas, en la Università degli Studi di Milano con especialización en literatura hispanoamericana.

allegra.ferrante@studenti.unimi.it

SIMONE FERRARI
Università degli Studi di Milano
Pontificia Universidad Javeriana

Simone Ferrari es estudiante de doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios e Interculturales en la Universidad de Milán, en régimen de cotutela con el doctorado en Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Su investigación se centra en la producción escrita de pensadores colombianos auto-denominados indígenas en la contemporaneidad, con un enfoque en los imaginarios y epistemologías de resistencia del pueblo nasa. Entre sus otros intereses de investigación se encuentran: el Paisaje Lingüístico como herramienta cultural de escritura contrahegemónica, en espacios urbanos e indígenas; la memoria oral como proceso de resiliencia comunitaria en contextos de segregación urbana.
Ha participado en varios congresos internacionales en Colombia, Italia y México. Ha publicado artículos sobre las escrituras de resistencia desde la comunidad nasa y sobre el Paisaje Lingüístico como estrategia de autonomización cultural. Es parte de la Red Crea Intercultural (Colombia) y de la iniciativa Breaking Borders (Bogotá, Colombia).

simone.ferrari1@unimi.it

FLAVIO FIORANI
Università di Modena e Reggio Emilia

Flavio Fiorani es profesor de Literatura ispanoamericana en el Dipartimento di Studi linguistici e culturali dell'Università di Modena e Reggio Emilia. Es autor de ensayos sobre culturas y literaturas de América latina publicados en revistas especializadas y del libro *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo* (2009). Ha editado y traducido al italiano la *Brevísima relación de la destruición de las Indias* de Bartolomé de Las Casas (2012).

flavioangelo.fiorani@unimore.it

LAURA FOTIA
Università Roma Tre

Laura Fotia (Ph.D. in Studi Europei e Internazionali) è docente di Storia dell'America Latina Contemporanea e assegnista di ricerca presso l'Università Roma Tre. Tra il 2008 e il 2018 è stata borsista, research fellow e visiting fellow presso diversi istituti di ricerca e dipartimenti universitari americani ed europei. Si occupa principalmente, con riferimento all'America Latina, di relazioni politiche e culturali interamericane ed euroamericane; violazioni dei diritti umani; immigrazione; processi di pace e transitional justice. Su questi temi ha presentato relazioni a convegni nazionali e internazionali e

pubblicato articoli, saggi, curatele e monografie. Dal 2019 è abilitata alle funzioni di Professore associato nel settore scientifico-disciplinare di Storia e Istituzioni delle Americhe.

laura.fotia@uniroma3.it

G

LEONARDO GARCÍA PABÓN

University of Oregon

Leonardo García Pabón (lgarcia@uoregon.edu) es profesor emérito de literatura latinoamericana de la University of Oregon. Es un especialista en literaturas del área andina desde la colonia hasta el siglo XX. Ha estudiado en la Universidad Mayor de San Andrés, y recibido una maestría en francés en la Université Catholique de Louvain así como un doctorado en español y portugués en la University of Minnesota. Ha publicado extensamente en revistas especializadas en Bolivia, España, Francia, Perú y USA. Entre sus libros más destacadas se puede nombrar *El cuento sentimental romántico en Bolivia (siglo XIX)* (2017) y *La Patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia* (1998); así como ediciones de autores canónicos de literatura boliviana como *Sagradas poesías* de Luis de Ribera (2009), *Prosa breve* de Jaime Saenz (2007) *Relatos de Potosí. Antología de la Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Bartolomé Arzáns Orsúa y Vela e *Intimas* de Adela Zamudio (1999).

lgarcia@uoregon.edu

SANDRO GERBI

Studioso indipendente

Sandro Gerbi (Lima, 1943), storico e giornalista («Il Sole 24 Ore» e «Corriere della Sera»). Tra i suoi volumi: *Tempi di malafede* (2012^2), *Raffaele Mattioli e il filosofo domato* (2017^2), *Mattioli e Cuccia* (2011), *Giovanni Enriques* (2013), e *I Cosattini* (2016). Ha vinto diversi premi letterari (Comisso, Biella e Matteotti). Con Raffaele Liucci ha scritto la biografia di *Indro Montanelli* (2014^2). Ha collaborato per circa dieci anni con la rivista «Belfagor».

gerbisandro@gmail.com

ALESSANDRA GHEZZANI

Università di Pisa

Alessandra Ghezzani insegna Lingua e Letterature ispano-americane all'Università di Pisa. I suoi interessi vertono sulla narrativa moderna e contemporanea, la rappresentazione dei processi culturali in saggi e cronache dei secoli XIX e XX, l'argomentazione saggistica e i processi finzionali. Ha curato l'edizione italiana del *Facundo* di Domingo Faustino Sarmiento (Mimesis, 2014) e, oltre ad aver redatto numerosi articoli e saggi su Darío, è autrice della prima traduzione italiana annotata dei suoi *Raros* (ETS, 2012). Al ventesimo secolo ha dedicato la monografia *Borges critico letterario. Strutture e procedimenti* (ETS, 2008), saggi e articoli su Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Reinaldo Arenas, Cabrera Infante, Virgilio Piñera, Cristina Peri Rossi.

alessandra.ghezzani@unipi.it

ROSA MARIA GRILLO

Università di Salerno

Rosa Maria Grillo è docente di Lingua e Letterature ispanoamericane, Direttrice del Dipartimento di Studi Umanistici, Membro del Collegio del Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Storici presso l'Università di Salerno. La ricerca si muove in ambito ispanico e ispanoamericano, con particolare propensione per letture di tipo contenutistico e storicistico: cultura della guerra civile e dell'esilio spagnolo; romanzo storico dell'800 e del 900; letteratura d'emigrazione e di viaggio, di testimonianza e di denuncia; autori italiani in terre ispaniche; autori stranieri in Italia.
Dirige le collane *A Sud del* Río Grande (Oèdipus) e *Biblioteca di Studi e Testi* (Share Libri), la rivista *Testi e Linguaggi* (Carocci).

rgrillo@unisa.it

H

OFELIA HUAMANCHUMO DE LA CUBA

Universität Augsburg

Dr. phil. y Magíster en Filología Románica por la Ludwig- Maximilians- Universität München (LMU). Bachiller en Humanidades, Lingüística y Literatura (PUCP). Es Miembro Asociado del *Instituto Riva Agüero* (PUCP), así como Miembro del *Instituto de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos* de la Universidad de Augsburg (UniA), Alemania, en la que es docente en la Cátedra de Literatura Iberorománica. Sus campos de interés son: literatura hispanoamericana contemporánea; clases textuales y géneros (discurso jurídico, eclesiástico, historiográfico y literario) en español de la Península Ibérica en la Temprana Edad Moderna y de la América colonial. Son suyos los estudios *Magia y fantasía en la obra de Manuel Scorza* (2008) y *Encomiendas y cristianización. Estudio de documentos jurídicos y administrativos del Perú, Siglo XVI* (2013).

ofelia.huamanchumo@philhist.uni-augsburg.de

EDUARDO HUARAG ÁLVAREZ

Pontificia Universidad Católica del Perú

Eduardo Huarag Álvarez (Lima, Perú, 1949). Profesor Principal del Departamento de Humanidades en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Doctor en Literatura por la PUCP y Maestría en Comunicaciones por la Universidad Internacional de Andalucía. Entre sus publicaciones destaca: Pensamiento mítico en la narrativa hispanoamericana. Recientemente ha publicado "Cine y literatura – El dilema de las adaptaciones" (2019) y "Narrativa peruana – historia y bicentenario" (2020). Como narrador, su novela La barca mereció comentarios favorables de la crítica. Publicó también La montaña sagrada (2016) y El increíble asalto en la Estación del cielo (2017). Ha sido profesor investigador en el CIALC de la UNAM (México), y, en los últimos años, profesor visitante en la Universidad de Milano (2017) y en la Universidad de Bonn (2018).

ehuarag@pucp.pe

J

FELIPE JOANNON
Université Paris 8

Felipe Joannon (1985) es estudiante doctoral de literatura de la Universidad París VIII. Realizó estudios de Economía en la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde obtuvo el título en 2009. En 2017 obtuvo el grado de Master en Artes, Letras y Lenguas por la Universidad París III (Sorbonne-Nouvelle) con una investigación sobre las crónicas urbanas del escritor chileno Roberto Merino. Desde septiembre de 2017 trabaja su tesis doctoral sobre la obra narrativa de Adolfo Couve. Sus principales áreas de investigación son la poesía y la narrativa chilena en el siglo XX, sobre las que ha publicado diversos artículos, entre los que pueden destacarse: "Crónicas urbanas de Roberto Merino. Configuración de un relato para la ciudad de Santiago" (*Revista Laboratorio UDP*, 2018) y "*Anteparaíso* de Raúl Zurita en la tradición poética americana del canto a la naturaleza".

fgjoannon@gmail.com

L

EMANUELE LEONARDI
Università degli Studi di Padova

Emanuele Leonardi è Ricercatore di tipo B presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL) dell'Università degli Studi di Padova, Settore scientifico-disciplinare L-LIN/06 – Lingua e Letterature Ispano-americane. Ha scritto vari lavori su autori latino-americani, tra i quali: "Cuatro ensayos sobre Borges, la Filosofía y la Ciencia" (2008), "Borges: Libro-Mundo y Espacio-Tiempo" (2011) e "Il postmoderno nella letteratura argentina: M. Fernández, J. L. Borges, A. B. Casares" (2014). Nel 2012, presso la UBA (Universidad de Buenos Aires), ha tenuto, come *visiting professor* della Maestría en Literatura Española y Latinoamericana, il corso «Borges: Libro-Mundo y Espacio-Tiempo». Nel 2015, ha tenuto come *visiting professor* del Programa de Posgrado en Literatura della Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis (BR), il corso "Macedonio, Borges, Bioy Casares: raíces del neofantástico como metáfora epistemológica". Attualmente sta lavorando a un progetto dal titolo: "Traiettorie delle narrative e contro-narrative, epistemologiche e testimoniali, nella Letteratura Ispano-americana moderna e contemporanea."

emanuele.leonardi@unipd.it

AUDREY LOUYER
Université de Reims Champagne Ardenne

Audrey Louyer es doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Reims Champagne-Ardenne y trabaja como Profesora Titular e investigadora de Lengua y Literatura en la Universidad de Reims, Francia. Se dedica a la expresión fantástica en América Latina, en particular en el Perú de los años sesenta en adelante. Dedicó una tesina a la salvadoreña Claudia Hernández y otra a la novela *La piedra en el agua*, de Harry Belevan. Es autora de una propuesta teórica para un estudio de la literatura fantástica titulada *Pasajes de lo fantástico* (2016) que se combina con la publicación, en otoño del 2017, de una antología de cuentos presentados en la perspectiva de dicha aproximación teórica.

audrey.louyer@univ-reims.fr

M

DANILO MANERA
Università degli Studi di Milano

Danilo Manera (Alba, 1957), doctor por la Universidad de Bolonia, es catedrático de literatura española en la Universidad de Milán, donde ingresó en 1995. Se ocupa sobre todo de la narrativa española de los siglos XX y XXI. Crítico literario, traductor y escritor, ha preparado ediciones italianas de numerosos autores españoles e hispanoamericanos. Es director de la revista digital de estudios ibéricos *Tintas* y codirector de la colección académica "Di/Segni", ambas de la Universidad de Milán.

danilo.manera@unimi.it

MARÍA FERNANDA MARTINO ÁVILA
SpaanIt - Instituto de lengua y cultura - Heiloo (Países Bajo

María Fernanda Martino Ávila es italo-argentina nacida en Buenos Aires. Se graduó en Artes Musicales con especialización en canto lírico en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires y en Lengua y Literatura Italiana en la Dante Alighieri de la misma ciudad. Es Magister en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Leiden) y en Lengua y Cultura para la enseñanza del español (Universidad de Leiden). Desde el 2000 dirige el Instituto Spaanit en los Países Bajos y es docente de español e italiano en diversas instituciones pública y privadas en Los Países Bajos. Ha publicado diversos artículos sobre la enseñanza de lenguas extranjeras en contextos multimedia y sobre la importancia de la música y el arte en el proceso de aprendizaje de un idioma.

fernandamartinoavila@gmail.com

ALMUDENA MEJÍAS ALONSO
Universidad Complutense de Madrid

Catedrática de la UCM. Líneas de investigación: Literatura hispanoamericana, virreinatos, siglo XIX, Modernismo, Vanguardia, edición de textos. Participa en *Proyectos de Innovación Educativa* que giran en torno a la elaboración de un catálogo de medios audiovisuales (cine, zarzuela, ópera, ballet,…) para el estudio de la Literatura Hispanoamericana. Ha publicado: *Hispanoamericanas en Madrid (1800-1936)*; edición crítica de *Don Catrín de la Fachenda y Noches tristes y día alegre*, de J.J. Fernández de Lizardi; edición crítica de *Ídolos Rotos*, de Manuel Díaz Rodríguez; *El mito de Cecilia Valdés: de la literatura a la realidad*; *Historias de un Imperio: Maximiliano y Carlota de México*; *Aproximación a un Nomenclátor de escritores hispanoamericanos del siglo XIX*; *El arte de la poética en los virreinatos de América*. Edición crítica de *Compendio apologético en alabanza de la poesía*, de Bernardo de Balbuena y *Discurso en loor de la poesía*, de Clarinda.

amejias@ucm.es

N

SUSANNA NANNI
Università degli Studi Roma Tre

Susanna Nanni es docente de Lengua y literaturas hispanoamericanas en la Università Roma Tre. Sus intereses de investigación privilegian el estudio de géneros y temas

específicos de la literatura hispanoamericana contemporánea, desde los fundacionales (identidad, viaje, exilio), hasta los más recientes (testimonio/postestimonio, memoria/olvido, memoria/posmemoria, migraciones actuales). Su producción ha explorado varios ámbitos: mayormente el narrativo, con incursiones en el teatro, el cine, el performance y la historieta. Entre sus publicaciones, se señalan *Trame narrative, intrighi di potere. La cospirazione nella letteratura ispanoamericana contemporanea* (Aracne, 2017), "Cuerpo y memoria: ¿Quién puede borrar las huellas?" (*Centroamericana*, 2017) y "Post-memorias entre pasado y futuro: *Mi vida después*, de L. Arias" (*Orillas*, 2019). Su ámbito de investigación más reciente se centra en cuestiones de género en la LIJ y en la pedagogía de la memoria, tema sobre el cual acaba de publicarse *Memoria y Derechos Humanos: el desafío pedagógico. Miradas desde la sociología, la historia reciente y la literatura infantojuvenil* (Nanni coord., Nova Delphi Academia, 2020).

susanna.nanni@uniroma3.it

MAURO NOVELLI
Università degli Studi di Milano

Mauro Novelli insegna Letteratura italiana contemporanea presso l'Università Statale di Milano, dove coordina il Master in Editoria. Il suo ultimo libro, *La finestra di Leopardi*, è uscito nel 2018 da Feltrinelli. Per i Meridiani Mondadori ha curato le *Storie di Montalbano* di Andrea Camilleri e le *Opere* di Piero Chiara. Ha tenuto interventi in convegni, cicli di lezioni e conferenze in Italia, Svizzera, Francia, Germania, Grecia, Egitto, Stati Uniti. Fa parte del Consiglio Direttivo del Centro Nazionale Studi Manzoniani.

mauro.novelli@unimi.it

P

GRAZIANO PALAMARA
Universidad de Externado de Colombia

PhD en Teoría e Historia de las Instituciones de la Universidad de Salerno (Italia). En el mismo ateneo, en 2010, finalizó un posdoctorado con énfasis histórica-politológica. Desde 2007 a 2011 fue docente de Historia de las Relaciones Internacionales en la Universidad de la Tuscia de Viterbo. Actualmente es Profesor de la Universidad Externado de Colombia. Sus áreas de investigación son la Historia de las Relaciones Internacionales y la Historia Política. Entre sus últimas publicaciones: *Nuevas estrategias de inserción internacional para América Latina*, (Bogotá, 2019); *Entre cóndores y turpiales. La diplomacia italiana en América Latina 1945-1958* (Bogotá, 2018); *Italia e America Latina agli inizi della Guerra Fredda. Colombia e Venezuela nella politica estera italiana 1948-1958* (Napoli, 2017).

FERNANDA HAYDEÉ PAVIÉ SANTANA
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Fernanda Haydeé Pavié Santana (Chile, 1991) se licenció en Lengua y Literatura Hispánica y como profesora de Castellano y Comunicación en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. En el año 2017 obtiene un Máster en "Competenze interculturali. Formazione per l'integrazione sociale" en la Università Cattolica del Sacro

Cuore de Milán. Actualmente cursa el doctorado en "Studi Umanistici Transculturali" en la Università degli Studi di Bergamo. Ha publicado los artículos "La construcción del discurso amoroso en la novela Martín Rivas como apropiación del modelo narrativo europeo propuesto en la novela histórica I promessi sposi" y "La apropiación de los espacios en *Italia caminada por Gabriela"* que corresponde a una versión completa del presente texto presentado en el V Coloquio Internacional "Texturas: experiencias, imaginarios y trayectorias entre Italia, Europa y América Latina".

fer.pavie.santana@gmail.com

EMILIA PERASSI
Università degli Studi di Milano

Emilia Perassi è professore ordinario di Lingue e Letterature Ispanoamericane presso l'Università Statale di Milano. Fonda la rivista Otras Modernidades e la collana "Idee d'America Latina". Coordina il progetto "Literatura y Derechos humanos", che riunisce quindici università latinoamericane, europee e statunitensi. Le sue attuali aree di ricerca riguardano le relazioni letterarie fra America Latina Europa e Italia; la letteratura della migrazione; la letteratura testimoniale.
Per il cv si rinvia al sito docente https://work.unimi.it/chiedove/cv/emilia_perassi.pdf.

emilia.perassi@unimi.it

R

NELLY RAJAONARIVELO
Aix Marseille Université

Nelly Rajaonarivelo es profesora titular de Aix Marseille Université (Francia), en la Facultad de Artes, Letras, Idiomas y Ciencias Humanas, especializada en estudios latinoamericanos. Es investigadora del CAER (Centre Aixois d'Études Romanes) sobre literatura, civilización y artes de la zona caribeña hispanófona. Es autora de una tesis de doctorado sobre la obra del cubano A. Carpentier (2008). Sus proyectos de investigación conciernen las modalidades de la intermedialidad en literatura y cine y la expresión estética de las sociedades contemporáneas de Cuba y México principalmente. Codirige también desde 2012 un proyecto de investigación sobre las escrituras policiales en la zona caribeña.

nelly.rajaonarivelo@univ-amu.fr

VALERIA RAVERA
Università degli Studi di Milano

Valeria Ravera es profesora e investigadora de lengua y traducción española. Actualmente trabaja como profesora asociada (docente a contrato) en la Università degli Studi di Milano. Sus principales líneas de investigación se centran en las lenguas de especialidad, en la traducción de lengua estándar y variantes territoriales y en los lenguajes del cómic desde la perspectiva traductiva, histórica y cultural. Ha participado en congresos internacionales y es autora de diferentes publicaciones: "La traduzione dei testi semi-specialistici: riflessioni teoriche e proposte metodologiche" (2013), "El

tren como metáfora en las lenguas de especialidad. Algunos casos del lenguaje periodístico" (2015), "Italia-Argentina y vuelta: trayectorias del cómic" (2019), "Hugo e Corto: raccontare il mondo con sguardo mediterraneo e lagunare" (2019). Ha traducido al italiano "Corto Maltés: El día de Tarowean" de Juan Díaz Canales y Rubén Pellejero (2019).

valeria.ravera@unimi.it

ALICE RAVIOLA

Università degli Studi di Milano

Ha svolto per anni attività di ricerca presso l'Università di Torino e per l'Instituto Universitario "La corte en Europa" (IULCE) dell'Universidad Autónoma di Madrid, di cui è membro dal 2007, ed è membro del consiglio di Amministrazione della Fondazione 1563 della Compagnia di San Paolo di Torino. Nel 2014 ha conseguito l'Abilitazione scientifica nazionale (ASN) per il ruolo di professore associato in Storia moderna. Ha partecipato e partecipa a numerosi convegni nazionali e internazionali lavorando precipuamente sugli antichi stati italiani della piana del Po, sui rapporti tra Savoia e Gonzaga e sui legami tra Torino e Madrid. Ha preso parte al XXII Congresso Mondiale di storiografia svoltosi a Jinan, in Cina, dal 23 al 28 agosto 2015, con una borsa di studio conferitale dal CISH (Centre Internationale de Sciences Historiques) della Sorbona, presentando un paper su Giovanni Botero e la World History.
Delle Relazioni universali di Botero, infatti, ha curato la recente edizione in tre volumi pubblicata per i tipi di Nino Aragno (2015-2017) e sull'opera ha tenuto varie conferenze, fra le quali una presso l'Universidad de Mar del Plata, in Argentina (dicembre 2017) e l'ultima presso la University of Cambridge (8-9 gennaio 2019). Ha appena pubblicato la monografia *Giovanni Botero. Un profilo fra storia e storiografia*, Mondadori, Milano 2020.

alice.raviola@unimi.it

MARIANA RODRÍGUEZ BARRENO

Pontificia Universidad Católica del Perú

Mariana Rodríguez Barreno es licenciada en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) con una tesis sobre *Primera muerte de María* de Jorge Eduardo Eielson. Ha sido Directora Ejecutiva de la Red Literaria Peruana y trabajado en diversas actividades para la promoción de la literatura en el Perú. Actualmente se desempeña como investigadora y pre-docente de literatura en la PUCP y es candidata a magíster en Historia del Arte por la misma casa de estudios. Ha publicado artículos en diversas revistas académicas, así como editado publicaciones en torno a los estudios literarios e interdisciplinarios y co-editado el libro *Literatura y cine: nuevas polémicas en torno a viejos debates* (2019) con Giovanna Pollarolo. Entre sus intereses se encuentran la historia del arte peruano y la pintura moderna y contemporánea en el Perú, principalmente.

mariana.rodriguez@pucp.pe

S

YOLANDA CLEMENTE SAN ROMÁN

Universidad Complutense de Madrid

Profesora Titular del Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía, Facultad de Filología, UCM. Líneas de investigación: Bibliografía especializada en Literatura Española e Hispanoamericana; Patrimonio bibliográfico y Libro Antiguo (producción, edición, comercio y distribución); Bibliografía material. Autora de: *Tipobibliografía madrileña: la imprenta en Madrid en el siglo XVI*, Kassel, Edition Reichemberger; 1998; *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis, 2003; Editora de: *Bibliotecas del tiempo, genealogía y actualidad del almanaque*, Kassel, Edition Reichenberger, 2019; *Del Autor al lector. El comercio y distribución del libro medieval y modero*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017.

yolicle@ucm.es

LAURA SCARABELLI

Università degli Studi di Milano

Crítica literaria y profesora de Literaturas Hispanoamericanas por la Università degli Studi di Milano, Laura Scarabelli se doctoró en Literaturas Comparadas por la Universidad IULM de la misma ciudad. En su investigación se ha ocupado de identidades e imaginarios nacionales en la narrativa hispanoamericana del siglo XIX y de la obra literaria de Alejo Carpentier. Actualmente se está dedicando a la reflexión sobre modernidad, postmodernidad y globalización en América Latina. Su ulterior ámbito de interés es la relación entre literatura, memoria y violencia política en el Cono Sur. Entre sus publicaciones más recientes, destaca el volumen *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*, 2018, y las coediciones de *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, 2017, y *Letteratura di testimonianza in America latina*, 2017, con Emilia Perassi.

laura.scarabelli@unimi.it

GIOVANNA SCOCOZZA

Università per Stranieri di Perugia

Giovanna Scocozza è professore associato nel SSD L-LIN/07 - Lingua e Traduzione – Lingua Spagnola, presso il Dipartimento di Scienze Umane e Sociali dell'Università per Stranieri di Perugia. Si è dedicata in questi anni principalmente allo studio delle problematiche sociali, politiche e culturali che hanno definito la crisi spagnola di fine '800. Tra le pubblicazioni, ricordiamo la monografia *España en los comienzos de la Edad Contemporánea* (Editorial Planeta); l'edizione critica *L'Avvenire della Spagna* (Rubbettino Editori), nonchè laprima versione in lingua italiana de *Filosofía de la historia*. *Juan Bautista Vico*, di Juan Donoso Cortés (Edizioni di Storia e Letteratura). Attualmente lo studio è rivolto, tra gli altri, all'influenza del pensiero di Aldo Capitini nelle esperienze di lotta non violenta nella contemporaneità latinoamericana e spagnola.

giovanna.scococzza@unistrapg.it

FEDERICO SESIA

Ricercatore indipendente

Mi sono laureato in storia contemporanea presso l'Università degli Studi di Milano, studiando il conflitto religioso del Messico con particolare attenzione a tematiche relative alla *Cristiada* e alla Chiesa messicana. I miei ambiti di ricerca riguardano anche altri temi di storia contemporanea. Attualmente insegno storia e filosofia nei licei.

federicosesia@yahoo.it

VALERIA STABILE

Università di Bologna

Valeria Stabile es doctoranda en Lenguas y literaturas hispanoamericanas y estudios de género en la Universidad de Bolonia y en la Utrecht University. Sus intereses se focalizan en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Entre sus publicaciones más recientes encontramos: "Dis-Tanz. Una riflessione su femminile ed elettricità a partire da *Apuntes para una declaración de fe* di Rosario Castellanos", *Cultura & Comunicazione*, Anno IX 14 – 2019; "'En mi lengua': il gioco delle immagini e delle parole ne *La Celestina* di Fernando de Rojas", *Athanor* XXVII 20, Mimesis, 2017; "'Made up of so many different parts': alla ricerca dell'alterità nelle parole di Audre Lorde", *Postfilosofie*, N. 11 anno 2018.

valeria.stabile2@unibo.it

T

SIMONE TRECCA

Università degli Studi Roma Tre

Simone Trecca es profesor titular de Literatura española en la Università degli Studi Roma Tre. Se dedica principalmente al estudio del teatro español contemporáneo y actual, y ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre Valle-Inclán, Arrabal, Buero Vallejo, Sanchis Sinisterra, Mayorga, Ripoll, entre otros. Es autor de monografías sobre Fernando Arrabal y Buero Vallejo y editor de libros sobre teatro y audiovisuales y sobre memoria e identidad en el teatro hispánico actual. Ha traducido al italiano, para la escena y / o publicación, obras de Juan Mayorga, Laila Ripoll, Alberto Conejero, José Ramón Fernández, Antonio Tabares, entre otros.

simone.trecca@uniroma3.it

JACOPO TURCONI

Università degli Studi di Milano

Jacopo Turconi (1993), dopo la maturità classica, ha svolto i propri studi di Storia presso l'Università degli Studi di Milano, ottenendo la lode sia in triennale che magistrale. Grazie anche a un'esperienza Erasmus di sei mesi presso l'Universidad Complutense di Madrid, si è trovato a studiare le relazioni tra Spagna e America Latina, approfondendo con particolare attenzione il tema dell'*Hispanidad* e l'utilizzo che ne fece il regime franchista nella propria azione di politica estera. Dopo aver scritto alcuni articoli per la rivista mensile da edicola "BBC History", ha insegnato materie umanistiche in una scuola media italiana. Attualmente è assistente d'italiano in due licei dell'*Académie* di Rouen.

sorel.93@icloud.com

RESÚMENES

Françoise Aubes, ***Peruanas, escritoras y transcontinentales: nuevos imaginarios migratorios***

El movimiento centrífugo que a partir del siglo XIX llevó a muchos intelectuales latinoamericanos a viajar hacia Europa y sus capitales cosmopolitas, para vivir y escribir, es ya una temática muy estudiada. En el caso peruano, los que hicieron «el viaje», como Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique, Julio Ramón Ribeyro, para hablar de los más conocidos y reconocidos, inmortalizaron sus experiencias en sus ficciones o en sus memorias. Ahora bien, con el auge de la escritura femenina en el Perú, es interesante ver en qué consiste el aporte de las narradoras desde una perspectiva femenina, sobre sus experiencias migratorias, que sea en París, Madrid u otras grandes ciudades europeas. ¿Será innovador en las modalidades narrativas? ¿Diferente, original en lo narrado? Nuestro análisis se basa en la producción femenina más reciente : la novela de Grecia Cáceres *Mar afuera* (2018), la obra cuentística de Nataly Villena Vega *Nosotros que vamos ligeros* (2018) y su antología *Como si no bastase ya ser* (2018).

The centrifuge movement that since the nineteenth century brought many latin-american intellectuals to travel over to Europe and its cosmopolitan capital cities, in order to live and write, is now a well studied thematic.
In the peruvian case, those who did travel, to quote the most well known and recognized like Mario Vargas Llosa, Alfredo Brice Echenique, Julio Ramon Ribeyro, inmortalized their experiences in their works of fiction or in their memoirs. With the successfull women's writing in Peru, it is interesting to see what the storytellers' contribution consists of from a woman's point of view, about their migratory experiences in Paris, Madrid, or other european capital cities : Will it break new grounds in narrative methods? Will it be different, original?

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Narrativa peruana , escritoras, desterritorialización. Cáceres Grecia, Villena Vega Nataly
Peruvian litterature, Women writers, migratory experiences. Cáceres Grecia, Villena Vega Nataly

CAMPO TEMÁTICO
Escritura del Exilio

ALCANCE GEOGRÁFICO
Perú

EJE CRONOLÓGICO
XXI Siglo

Maria Amalia Barchiesi, ***Del imaginario turístico al espíritu del lugar. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia***

El imaginario turístico, junto con las tipologías textuales que lo sustentan, ha sido un intertexto fundamental que, en primer lugar, ha forjado en la obra literaria de Julio Cortázar una idiosincrásica 'poética de la mirada' que traduce la búsqueda del genius loci de las ciudades que este escritor visitó entre los años 1950-1954, en sus viajes culturales a Italia, siguiendo la tradición de los viajes de grandes escritores, a partir del Grand Tour, a este país. En segundo lugar, su rechazo o atribución de nuevos significados a determinadas formas de discurso turístico, rastreables en sus escritos, lo llevaron a privilegiar en su obra un tiempo 'estético', en contraposición con el tiempo de consumo turístico de las ciudades o sitios de interés artístico que visitó en Italia.
En este artículo nos detendremos, por tanto, a analizar desde una perspectiva semiótica, algunos de los procedimientos de intertextualización más significativos de dicho imaginario en los textos que se encuentran vinculados con los viajes que realizó el escritor argentino a Italia en el período mencionado.

The tourist imaginary, together with the textual typologies that support it, have been a fundamental intertext that, in the first place, has forged in the literary work of Julio Cortázar an idiosyncratic 'poetic of the gaze' that translates the search of the *genius loci* of the cities that this writer visited between the years 1950-1954, in his cultural trips to Italy, following the tradition of the travel of great writers, from the *Grand Tour*, to this country. Secondly, his rejection or attribution of new meanings to certain forms of tourist discourse, traceables in his writings led him to value in his work an 'aesthetic' time, as opposed to the time of tourist consumption of the cities or sites of artistic interest he visited. in Italy.
In this paper we will stop, therefore, to analyze from a semiotic perspective, some of the most significant intertextualization procedures of this imaginary in those texts related to the trips made by the Argentine writer in Italy in the mentioned period.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
imaginario turístico; ciudad; museo; tiempo estético; tiempo turístico; *genius loci*
tourist imaginary; city; museum; aesthetic time; tourist time; *genius loci*

CAMPO TEMÁTICO
literatura hispanoamericana; imaginario turístico

ALCANCE GEOGRÁFICO
Italia

EJE CRONOLÓGICO
1950-1954

Louise Bénat-Tachot, *Conexiones y prácticas historiográficas: Italia y «el arte de historiar» en las Crónicas de Indias de Gonzalo Fernández de Oviedo (1535-1547) y Francisco López de Gómara (1552)*

Se considera en este estudio con qué estrategias y con qué efectos se leyeron los historiadores y los humanistas unos a otros para dar cuenta del descubrimiento del Nuevo Mundo, a mediados del siglo XVI, enfatizando el papel de Italia. Se analiza en particular la relación entre tres autores: Gonzalo Fernández de Oviedo, el americano, López de Gómara el castellano y Ramusio el veneciano. Se detallan ciertos ejemplos que demuestran la complejidad de esta intertextualidad implícita y explicita que viene a ser una herramienta política e informática a la vez, una fábrica mundi que abre la época moderna.

In this study we consider with what strategies and with what effects historians and humanists read each other to account for the discovery of the New World, in the mid-sixteenth century, emphasizing the role of Italy. The relationship between three authors is analyzed in particular: Gonzalo Fernández de Oviedo, the American, López de Gómara the Castilian and Ramusio the Venetian. We detail certain examples that demonstrate the complexity of this implicit and explicit intertextuality that comes to be both a political and informative tool, a world factory that opens the modern era.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Historia del nuevo mundo / crónicas de Indias/ intertextualidad / Fernández de Oviedo/ Lopez de Gómara/ Ramusio
History of the New World / Indian Chronicles / Intertextuality / Fernández de Oviedo/ Lopez de Gómara/ Ramusio

CAMPO TEMÁTICO
Historia del nuevo mundo

ALCANCE GEOGRÁFICO
América, Italia

EJE CRONOLÓGICO
Siglo XVI

Maria Matilde Benzoni, *Italia-America latina: contesti storici e prospettive di ricerca (secoli XVI-XXI)*

Gli intrecci storici plurisecolari tra l'Italia e l'America latina sono attualmente al centro di una crescente attenzione da parte della storiografia internazionale. Il saggio esplora dinamiche e snodi di questa imponente vicenda dalla prima età moderna al tempo presente, evidenziandone contestualmente il rilievo sul piano storiografico e documentario.

The paper explores the entanglements between Italy and Latin America from the early modern period to the present day. More particularly, on the one hand, it focuses on the dynamics and turning points from the European invasion of the "Indies" up to the current globalized context. On the other, the paper focuses on the historiographic and archival importance of this century-long phenomenon that is currently the object of growing interest by international scholarship.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS
Cultural History, Early modern history, Entangled history, Global history, Italy, Latin America cultural relations, Modern history.

AMBITO TEMATICO
Entangled history

AMBITO GEOGRAFICO
Italy, Latin America

ASSE CRONOLOGICO
16th to 21st century

Luca Bernardini, ***Il più argentino tra i polacchi, il più polacco degli argentini. Witold Gombrowicz scrittore argentino nello sguardo dei polacchi***

Witold Gombrowicz (1904-1969) trascorse 24 anni in Argentina, dall'agosto 1939 all'aprile 1963. Qui fece le sue prime esperienze omosessuali, scrisse una parte significativa delle sue opere letterarie e teatrali e condusse una vita solitaria fallendo in ogni tentativo di far parte dell'ambiente artistico del Paese. All'inizio della sua permanenza in America fu considerato da parte della comunità di emigrati polacchi come un disertore del suo Paese colpito dall'aggressione tedesca. Inizialmente ignorata dalla critica polacca, la questione di Gombrowicz come "scrittore argentino" è diventata ultimamente molto di moda. Mentre Gombrowicz risiedeva in Argentina, le sue opere non poterono essere pubblicate o ripubblicate, in Polonia, fino al 1956: Per tutta la durata del regime comunista (1945-1989), la principale questione critica pertinente Gombrowicz fu il suo atteggiamento dissacrante nei confronti delle tradizioni martirologiche polacche e delle istanze artistiche più conservatrici. Dopo il ritorno della Polonia alla sovranità politica, nel 1989, Gombrowicz è stato visto da un numero crescente di studiosi come uno scrittore universale che aveva raggiunto un simile status grazie alla sua permanenza in Argentina e alla rottura dei legami con la patria e con la sfera degli emigrati polacchi. Il saggio cerca di dimostrare che, secondo diverse interpretazioni critiche polacche e argentine, in quanto scrittore universale centrato su se stesso, Gombrowicz può essere visto al contempo come autore polacco, argentino, di avanguardia, esistenzialista, strutturalista, post-strutturalista, postcoloniale, ibrido o transmediale.

Witold Gombrowicz (1904-1969) spent 24 years in Argentina, from August 1939 until April 1963. Here he made his first homosexual experiences, wrote a significant part of his literary and theatrical works, and lead a solitary life failing in any attempt at joining the country's artistic milieu. At the beginning of his stay in America he was considered by part of the Polish emigré community as a deserter of his country stricken by the German aggression. Initially ignored by the Polish critics, the issue of Gombrowicz as an "argentinian writer" has lately become quite fashionable. While Gombrowicz resided in Argentina, his works could not be published or republished in Poland until 1956. For the whole duration of the Communist regime (1945-1989), the main critical issue about Gombrowicz was his dissacrating attitude towards Polish martyrologic traditions and conservative artistic stances. Once Poland regained her political sovereignity in 1989, Gombrowicz was seen by an increasing number of scholars as an universal writer who attained such a status thanks to his stay in Argentina and the severing of ties with both his homeland and the sphere of the Polish emigrés. This paper tries to demonstrate that according to different polish and argentinian critical interpretations, as an universal writer centered on his self, Gombrowicz can be seen at the occasion as a Polish, Argentine, avanguarde, existentialist, structuralist, post-structuralist, post-colonial, hybrid or even transmedial author.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS
Gombrowicz, Polonia, Argentina, letteratura, emigrazione, postcoloniale
Gombrowicz, Poland, Argentina, Literature, Emigration, Post-colonial

AMBITO TEMATICO
Storia e critica della letteratura polacca

AMBITO GEOGRAFICO
Argentina, Polonia

ASSE CRONOLOGICO
1939-2018

Claudia Borri, *Alpinisti italiani in Patagonia. La spedizione di Guido Monzino alle Torres del Paine (1957-1958)*

Negli anni '50, dopo la pausa causata dalla seconda guerra mondiale, gli alpinisti italiani si interessarono nuovamente alle montagne della Patagonia. Nel 1957 Guido Monzino (1928-1988) organizzò una spedizione alle Torres del Paine, tre cime che oggi fanno parte dell'omonimo parco nazionale. L'uomo d'affari italiano è stato incoraggiato nell'impresa dal padre Alberto M. De Agostini (1883-1960), esploratore e alpinista che viveva da decenni a Punta Arenas, cittadina cilena ubicata sullo Stretto di Magellano. Il successo dell'impresa, portata avanti da esperte guide alpine valdostane, ha portato importanti conseguenze per il futuro di quella zona. Nel 1977, infatti, Guido Monzino ha donato al governo cileno una tenuta di 12.000 ettari a ridosso del parco, al fine di ampliarne l'area. Il nostro lavoro mira ad analizzare la rete di relazioni che compongono la cornice di questi eventi. La spedizione di Guido Monzino è avvenuta per via delle relazioni diplomatiche e militari tra Italia e Cile, oltre che per la presenza a Punta Arenas di una comunità italiana che ha collaborato attivamente con Monzino ed i suoi alpinisti all'organizzazione della spedizione. La successiva donazione fatta dall'imprenditore italiano, che dimostrò un'insolita consapevolezza ecologica e naturalistica, è stata un'inversione di tendenza per quanto riguarda i rapporti tra i paesi di origine e di destinazione.

In the 50s, after the break caused by the second world war, the Italian climbers were again interested in the Patagonia mountains. In 1957 Guido Monzino (1928-1988) organized an expedition to *Torres del Paine*, three peaks that today belong to the national park of the same name. The Italian business man was encouraged in this direction by father Alberto M. De Agostini (1883-1960), explorer and climber, who lived since decades in Punta Arenas, the Chilean town on Magellan Straits. The success of the enterprise, carries out by expert alpine guides from Aosta Valley, brought important consequences for the future of that area. In 1977, actually, Guido Monzino donated to the Chilean Government an *estancia* of 12.000 hectares close to the park, in order to expand its area. Our work aims to analyze the network of relationships that represent the framework of these events. The expedition of Guido Monzino could take place because of the diplomatic and military relations between Italy and Chile as well as of the presence in Punta Arenas of an Italian community that actively cooperated with him and his climbers in organizing the expedition. The subsequent donation made by the Italian entrepreneur, showing an unusual ecological and naturalistic awareness, was a turnaround as far as the relations were concerned between the countries of origin and destination.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS
Alpinismo italiano; Guido Monzino; ecologia
Italian alpinism in Patagonia; Guido Monzino; ecology

AMBITO TEMATICO
Storia dell'Alpinismo

AMBITO GEOGRAFICO
Italia; Patagonia.

ASSE CRONOLOGICO
XX secolo

Maria Canella, ***Architettura e rivoluzione. Le Scuole Nazionali d'Arte a Cuba***

Nel paesaggio architettonico cubano, e forse in quello di tutta l'America Latina, nessun'altra opera ha avuto lo stesso impatto delle Scuola Nazionali d'Arte di Cubanacán (L'Avana 1961-1965), la cui esistenza, fin dall'inizio, è stata circondata da circostanze particolari che hanno contribuito alla formazione intorno a esse di una sorta di leggenda, che continua ancora oggi. Le Scuole d'Arte realizzate da tre giovani architetti, di cui uno cubano, Ricardo Porro Hidalgo (1925-2014), e due italiani, Vittorio Garatti (nato nel 1927) e Roberto Gottardi (1927-2017), rappresentano ancora oggi uno degli esempi più ammirati di fusione tra la tradizione architettonica cubana e le suggestioni del Movimento moderno internazionale. Le Scuole Nazionali d'Arte sono state inserite nella *Watch List del World Monument Fund* (2000) e nella *World Heritage Tentative List* dell'UNESCO (2003) e sono oggi al centro di progetti internazionali finalizzati al restauro e alla valorizzazione, progetti che vedono le Università italiane in prima fila nella definizione delle strategie di intervento.

In the Cuban architectural landscape, and perhaps in that of all Latin America, no other architecture has had the same impact as the National Schools of Art in Cubanacán (Havana 1961-1965). Since the beginning, particular circumstances surrounding their history contributed to the formation of a kind of legend regarding them, which continues nowaday. The Schools of Art created by three young architects, one cuban, Ricardo Porro Hidalgo (1925-2014), and two Italians, Vittorio Garatti (born in 1927) and Roberto Gottardi (1927-2017), are still one of the most admired examples of fusion between the Cuban architectural tradition and the suggestions of the international Modern Movement. The National Schools of Art have been included in the Watch List of the World Monument Fund (2000) and in the UNESCO World Heritage Tentative List (2003) and are today at the center of international projects aimed at restoration and enhancement. These projects see Italian Universities at the forefront in the definition of intervention strategies.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS
architettura, scuola, rivoluzione, restauro, valorizzazione
architecture, school, revolution, restoration, enhancement

AMBITO TEMATICO
Storia e critica dell'architettura cubana
History and criticism of Cuban architecture

AMBITO GEOGRAFICO
Cuba, Italia

ASSE CRONOLOGICO
1960-2020

Jesús Cano Reyes, ***Tornaviaje del cocoliche: texturas de la lengua literaria de Jorge Baron Biza***

El artículo reflexiona sobre la reinvención del cocoliche en El desierto y su semilla (1998), única novela de Jorge Baron Biza. El narrador y su madre viajan de Argentina a Milán para que ella se someta a un tratamiento de reconstrucción de su rostro descarnado después de que su marido lo abrasara con ácido. Los diálogos milaneses de la obra –de un poderoso trasfondo autobiográfico– están escritos en una suerte de neococoliche, hallazgo literario que supone la recuperación tardía y la reescritura de la lengua del sainete criollo en un viaje de regreso a Italia. Esta jerga inventada para la novela –un eficaz y lírico extrañamiento del lenguaje– indaga en la tradición al tiempo que se separa de ella para expresar la singularidad de un estilo enfrentado a la narración de un hecho atroz. Junto al análisis textual y al repertorio crítico, sirve de apoyo un breve ensayo del propio escritor titulado La libertad del cocoliche (1999).

This paper examines the way Jorge Baron Biza reinvents ‘cocoliche’ –a pidgin Italian-Spanish spoken by immigrants in Buenos Aires in the early 20th century– in his only novel, *El desierto y su semilla* (1998). The narrator and his mother travel to Milan from Argentina with the aim of reconstructing her face after she has been attacked with acid by her husband. The Milan dialogues in this powerfully autobiographical novel are written in a kind of ‘neococoliche’, a literary invention that entails a belated recovery and rewriting of the language used in the ‘sainete criollo’. This slang invented for the novel –with highly effective and lyrical defamiliarizing effects on the language– delves into and at the same time abandons tradition in its expression of an idiosyncratic style used for the narrating of a terrible incident. The textual analysis and the consultation of critical bibliography have received the support of a short essay by Baron Biza himself titled *The freedom of Cocoliche*.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS

Jorge Baron Biza; literatura argentina; cocoliche; lengua literaria

Jorge Barón Biza; Argentinean Literature; Cocoliche; Literary Language

CAMPO TEMÁTICO

narrativa argentina

ALCANCE GEOGRÁFICO

Milán (Italia) - Córdoba (Argentina)

EJE CRONOLÓGICO

Finales del siglo XX (1998)

Karín Chirinos Bravo, ***Sátira, sincretismos y nuevas performatividades musicales: el uso del violín en la danza-drama La Tunantada***

En este artículo intentaremos ilustrar la llegada, el recorrido y el proceso de resemantización de un instrumento musical de origen italiano como es el violín en una ciudad del centro andino del Perú llamada Jauja. Para dicho objetivo analizaremos una expresión artística donde este instrumento juega un rol protagónico: la danza drama La *Tunantada* una parodia de los antiguos grupos sociales que poblaron el Perú durante el virreinato. Esta fiesta carnavalesca dura cinco días en los cuales los artistas disfrazados y cubiertos con máscaras, especularizan con su estilo de baile, sus actitudes ante el público y a través de sus disfraces, el escenario legitimado de exclusión social de lo andino y articulan respuestas que subierventen la norma que performa al indígena como el cuerpo abyecto en esa sociedad dando mayor visibilidad a la figura del mestizo ,¨ el chuto¨al cual proponen como personaje propositivo. Para realizar nuestro objetivo hemos utilizado el método etnográfico (Galindo 1998:352). De este método hemos utilizado la técnica de observación participante. Además de la revisión bibliográfica y análisis de audiovisuales. Por lo tanto analizaremos las actancias y los distintos roles (figurativos, temáticos, patémicos/emocionales entre otros) de los personajes de esta danza drama andina, nos centramos en el análisis del chuto y su relación en la construcción de la identidad jaujina.
Organizamos la reflexión en tres partes: la primera destinada a presentar el origen histórico y referencial del uso del violín en Perú y su apropiación en el mundo andino como parte del rito religioso en honor a San Fabián y a San Sebastián. La segunda parte está dedicada a observar las condiciones semiótico discursivas en el que se desenvuelve el ritual o danza drama la *Tunantada* resaltando el protagonismo del instrumento musical de origen italiano creado por Andrea Amati en 1564 aproximadamente y su resemantización en concordancia con los objetivos de esta danza drama andina. Al final se presentan las conclusiones.

This article try to illustrate the process of resemantization of a musical instrument of Italian origin such as the violin in a city in the Andean center of Peru called Jauja. For this purpose we will analyze two artistic expressions where this instrument plays a leading role: the "Lira jaujina" orchestra (1932) and the drama dance La Tunantada a traditional peruvian dance characterized by satiric description of spanish conquistadores. For the individuals involved, participation in these theatrical celebrations represents an opportunity to voice their demands for recognition and factual inclusion.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Tunantada, violín, Jauja, performatividades, Chuto
Violin, allegorical parade, social inclusion, Tunantada, Peru

CAMPO TEMÁTICO
Arte y cultura europea en la literatura latinoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO
Perú

EJE CRONOLÓGICO
Contemporaneidad

Geishel Curiel Martínez, ***Venecia en la literatura 'latinoamericana'***

En el siguiente ensayo me propongo examinar la relación entre percepción del espacio y el surgimiento de un conflicto de identidad durante un viaje por Venecia en tres obras latinoamericanas: *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier, "La barca o nueva visita a Venecia" (1977) de Julio Cortázar y "El relato veneciano de Billie Upward" (1981) de Sergio Pitol. Para ello analizo el recorrido de los protagonistas por algunos lugares representativos de la ciudad como son los palacios, los puentes y el cementerio *San Michele*, entre otros, poniendo especial atención en el estímulo sensorial que estos sitios provocan en los viajeros y que los lleva a cuestionarse sobre aspectos de su personalidad o a que se manifiesten deseos agazapados. Punto de partida para el análisis es el planteamiento del filósofo de arte Georg Simmel en su ensayo "Venecia", en el que dice que en la arquitectura veneciana se presenta una escisión entre las fachadas y el funcionamiento o sentido interno de los palacios. Este efecto provoca que las personas los perciban subjetivamente como bastidores y se muevan por la ciudad como en un escenario en el que pueden probar nuevos papeles. La aplicación de este planteamiento en el estudio de las obras nos lleva a una mejor comprensión de la correlación entre el movimiento de los personajes por el espacio y la (re)presentación de un conflicto.

This essay explores the relationship between the perception of the space and the emergence of an identity conflict during a trip through Venice in three Latin American literary works: *Concierto barroco* (1974) by Alejo Carpentier, "La barca o nueva visita a Venecia" (1977) by Julio Cortázar and "El relato veneciano de Billie Upward" (1981) by Sergio Pitol. To explore the topics I mentioned before, I will analyse the journey that the protagonists make through some emblematic places of the city such as the palaces, the bridges and the San Michele cemetery, among others. This analysis pays special attention to the sensorial stimulus that the travellers get from these sites and that these experiences lead them to question themselves about different aspects of their identity or to manifest hidden desires. The essay of the philosopher Georg Simmel, "Venice", is a reference for this essay. Simmel explains that in the Venetian architecture there is a division between the facades and the inner meaning of the palaces. This effect provokes a special feeling in the people who move around the city as if they were walking around in a scenario where their acts seem to be detached from a before and an after. This proposal pretends to underline the strong relationship between perception of space, due to the movement of the characters; and the (re)presentation of a conflict..

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Geopoética; Venecia; arquitectura
Geopoetry; Venice; architecture.

CAMPO TEMÁTICO
Literatura latinoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO
Venecia; México; Argentina; Cuba

EJE CRONOLÓGICO
1974-1981.

Maria Gabriella Dionisi, ***Risiedere ad Asunción del Paraguay: un destino, un'opportunità reciproca***

Il saggio analizza l'attività svolta in Paraguay, nella prima metà del XX secolo, da due intellettuali spagnoli, Rafael Barrett e Viriato Díaz Pérez, che furono capaci di mettere al servizio del paese di adozione le loro esperienze europee. Abbandonata la Spagna nel pieno della loro giovinezza, entrambi indicarono e imposero fin dal loro arrivo un nuovo modo di intendere il lavoro dell'intellettuale. Barrett intervenne nel dibattito sugli eventi di cui fu testimone attraverso le pagine dei periodici e denunciò le ingiustizie e gli abusi di potere. Díaz Pérez praticò la docenza e interpretò il passato e il presente culturale da un'ottica nuova, propositiva e aperta all'esterno.

The paper analyzes the work of Spanish scholars Rafael Barrett and Viriato Díaz Pérez in Paraguay, during the first half of the 20th century. The text explores how they managed to apply the experience that they had gained in Europe, in the country they elected as their new homeland. They had abandoned Spain at the high of their youth, and brought to Paraguay a new way to intervene in the social milieu, as intellectuals. Barrett published articles denouncing injustice and abuse of power in Paraguay. Díaz Pérez held teaching positions and provided the analysis of past and present culture through a proactive perspective, open to the world.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS
Rafael Barrett; Viriato Díaz Pérez; Realismo critico; Letteratura paraguayana
Rafael Barrett; Viriato Díaz Pérez; Critical Realism; paraguayan literature.

AMBITO TEMATICO
Letteratura e giornalismo

AMBITO GEOGRAFICO
Spagna; Paraguay

ASSE CRONOLOGICO
1900-1960

Allegra Ferrante, ***Cruces lingüísticos identitarios: el paradigma nómada en La gelosia delle lingue de Adrián Bravi***

La erradicación de un lugar lleva el sujeto en tránsito a vivir en un permanente umbral lingüístico e identitario, estimulando una capacidad metamórfica de recrear el hogar en cualquier lugar. Esta reedificación solo puede realizarse a través del lenguaje, medio y lugar de la constitución del sujeto, pero también sistema creativo que entrega una hermenéutica del mundo, una estructura espacio-temporal y una consistencia ontológica.
Adrián Bravi, escritor argentino que emigró a Italia a finales del siglo XX, en el texto *La gelosia delle lingue* (2017), encuadra este proceso de negociación entre códigos culturales y sistemas de significado como una oscilación conflictiva que configura una subjetividad alternativa, multicultural y plurilingüe.
El objetivo de la ponencia es analizar el papel crucial del componente lingüístico en la formación de la identidad del individuo errante, así como lo caracteriza Rosi Braidotti (2002), lo que significa escribir a partir de la perspectiva del migrante que, por un lado, se expresa a través de la lengua materna, refugio simbólico que contiene el pasado y, por otro lado, del idioma de adquisición, lugar mestizo y abierto a la contaminación, configurando un lenguaje sincrético.
Manejando el dato lingüístico de una manera polifónica y heteroglosa, a través del concepto de «estética de la criollización», el espacio de escritura se convierte así en lugar privilegiado para identificar una patria putativa en la cual expresarse.
Para el escritor exofónico, capaz de expresarse plenamente afuera de la lengua materna, este nuevo sistema de signos permite «un renacimiento» en un marco transitorio y plural, desenredando las múltiples instancias que matizan su identidad.
Entre una lengua pura y una espuria, el nomadismo lingüístico de Bravi edifica una síntesis dialógica dentro de un espacio simbólico y físico, aquel de una identidad intersticial, y configura subjetividades nómadas que hacen que los límites sean indefinidos.

The eradication of a place carries the subject in transit to live in a permanent linguistic and identitarian threshold, stimulating a transformative capacity of recreating the idea of home in any place. This reidentification can only be done through language, medium and place of subject's constitution, and also a creative system which brings a world's hermeneutics, a time-space structure and an ontological consistence.
Adrián Bravi, Argentinian writer who emigrated to Italy at the end of the 20th century, in his text *La gelosia delle lingue* (2017) frames this process of negotiating between cultural codes and meaning systems as a conflictive oscillation that configures an alternative, multicultural and multilingual subjectivity.
The aim of the presentation is to analyse the crucial role of the linguistic component in the wandering individual's identity formation as it is characterized by Rosi Braidotti (2002), and the meaning of writing from the perspective of the migrant who, on one hand, expresses through his mother tongue, symbolic shelter which contains the past, and on the other hand, through the acquired language, mixed-raced place and opened to contamination, configuring a syncretic language.
Managing the linguistic data by a polyphonic and heteroglossic way, right through the concept of "Aesthetic of creolization", the writing space becomes thus in a privileged place to identify a putative homeland in which one can express. To the exophonic writer, who is capable of

expressing himself fully outside of his mother tongue, this new sign system allows "a reborn" in a transitory and plural frame, untangling the multiple instances that tinge his identity. Between a pure language and a spurious one, Bravi's linguistic nomadism builds a dialogical synthesis inside of a symbolic and physical space, such as an interstitial identity, and configures nomadic subjectivities, which turn the limits undefined.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
identidad; migración; nomadismo lingüístico; subjetividad alternativa; lengua madre y lengua de acogida
identity; migration; linguistic nomadism; alternative subjectivity; native language and aquisition language

CAMPO TEMÁTICO
crítica literaria

ALCANCE GEOGRÁFICO
Italia, Argentina

EJE CRONOLÓGICO
Siglo XXI

Simone Ferrari, *De Álvaro Ulcué a Ezio Roattino: 'identidades de ida y regreso' en la lucha indígena colombiana*

Las poblaciones indígenas nasa del Nororiente del Cauca (Colombia) se distinguen por una duradera historia de lucha en defensa de su derecho a la autonomía, a la vida, a la tierra y a la paz. A partir de los años Setenta del siglo XX, a los fenómenos de explotación de las comunidades nasa por parte de las élites terratenientes payaneses se sumaron las problemáticas de la violencia y del despojo relacionadas con el conflicto armado interno colombiano. En este contexto, el pueblo nasa ha venido conformando nuevas modalidades de pensamiento y acción colectiva en relación con las prácticas de la resistencia territorial y cultural. En este proceso de renovación epistemológica han participado 'identidades de ida y regreso' (Bengoa, 2009), como las de Álvaro Ulcué Chocué y Ezio Roattino, quienes desde un espacio cultural fronterizo –entre la indigeneidad y la Teología de la Liberación– han intervenido en la negociación de las reflexiones comunitarias acerca de las teorías y prácticas de resistencia propia. El presente ensayo pretende investigar el papel de dichas figuras interculturales en el Nororiente del Cauca, a partir de su mediación en los procesos espirituales y culturales de la lucha nasa.

The Nasa indigenous populations of the Northeast of Cauca (Colombia) are distinguished by a long history of struggle in defense of their right to autonomy, life and peace. From the 1970s, the phenomena of exploitation of the Nasa communities by the landowning elite of Popayán were added to the problems of violence and dispossession related to the Colombian armed conflict. In a social context characterized by massacres, terrorism and forced displacement, the Nasa people shape new ways of collective thinking and action in relation to the practices of the resistance and the demands for autonomy. In this process of epistemological renewal, there are 'identities of going and returning' (Bengoa, 2009), such as those of Álvaro Ulcué Chocué and Ezio Roattino, who from a border cultural space - between indigeneity and Liberation Theology - intervene in the community negotiation of community reflections on theories and practices of self-resistance. This essay aims to investigate the role of these intercultural figures in the Northeast Cauca territories, based on their intervention in the spiritual, cultural and historical processes of the Nasa struggle.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS

Álvaro Ulcué Chocué; Ezio Roattino; identidades de ida y regreso; resistencia indígena; pueblo nasa

Álvaro Ulcué Chocué; Ezio Roattino; indentities of 'ida y regreso'; indigenous resistance; nasa people

CAMPO TEMÁTICO

Culturas indígenas

ALCANCE GEOGRÁFICO

Colombia

EJE CRONOLÓGICO

1970-2020

Flavio Fiorani, ***Caminando entre confines inciertos: Mis dos mundos de Sergio Chejfec***

Mis dos mundos (2008) relata una aventura del tiempo bajo la forma de una aventura espacial de un escritor argentino fácilmente identificable con un alter ego del propio Sergio Chejfec. Caminar sin rumbo por el parque de una ciudad brasileña es el catalizador de la escritura y culmina en el autorreconocimiento de una subjetividad que se percibe en su desdoblamiento: el caminante adquiere consciencia de estar en dos mundos, en un tiempo que no es solamente la contingencia de lo vivido. Con un quiebre que rescata el tiempo, el paseante despliega una mirada sobre su orígen judío y con una digresión que evoca un viaje a Alemania rememora los objetos-vestigio de su familia y tiene la perturbadora sensación de estar marcado por el pasado en forma de huella, de ruina con su carga emocional. A los objetos preciados y obsoletos (el largavista de su padre, el encendedor del abuelo, el reloj pulsera) se encomienda la tarea de recomponer la fisura entre el presagio del tiempo como fin y su rescate en forma de memoria doméstica, familiar.

Mis dos mundos (2008) by Sergio Chejfec tells the story of a time adventure in the form of a space experience by an Argentine writer easily identified with an alter ego of Chejfec himself. Walking aimlessly and with no interest in the park of a Brazilian city is the catalyst of the novel and culminates in the self-recognition of a subjectivity perceived in its unfolding: the walker becomes aware of being in two worlds, at time that is not only the contingency of what is lived. With a break that redeems time, the passer-by casts a look at his Jewish family. With a digression that evokes a trip to Germany, he recalls the objects-traces of his parents and has the disturbing sensation of being marked by the past in the form of a trace, a ruin with an emotional burden. To the precious and obsolete objects to be bequeathed (the long-sight with its case, the grandfather's lighter, the inverse clock) is entrusted the task of recomposing the fissure between the omen of time as an end and its rescue in the form of domestic, familiar memory.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Autoficción; huellas judías; sujeto desterritorializado; Parque de una ciudad de Brasil; rememoración
Autofiction; Jewish roots; deterritorialized subject; Park of a Brazilian city; remembrance.

CAMPO TEMÁTICO
Literatura hispanoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO
Argentina

EJE CRONOLÓGICO
Siglo XXI

Laura Fotia, *Circolazione di idee e di intellettuali nell'Argentina del Novecento: l'azione degli istituti culturali fino agli anni Quaranta*

Nella prima metà del Novecento, le relazioni culturali interamericane ed euroamericane sono state caratterizzate da una crescente interconnessione tra circolazione di intellettuali e politiche di carattere propagandistico. In questo contesto, il ruolo svolto dagli istituti culturali e delle università ha subito una rapida evoluzione, che ne ha reso più complesse e problematiche funzioni e attività.
Con riferimento al caso argentino, questo lavoro mira a mettere in luce la capacità di questi organismi di divenire rapidamente attori al tempo stesso interni –cioè 'argentini'– e internazionali e la loro tendenza a configurarsi come spazio di incontro tra intellettuali e accademici di vari paesi. Ci si chiederà, inoltre, quale sia stato il ruolo effettivo degli istituti considerati nell'ambito di "politiche culturali" argentine, statunitensi e italiane delineatesi in questo periodo, soffermandosi infine sulle reazioni ai contenuti dei messaggi propagandistici stranieri proposti in una fase cruciale per la lunga transizione argentina verso il peronismo.

In the first half of the twentieth century, inter-American and Euro-American cultural relations were characterized by a growing interconnection between circulation of intellectuals and policies of a propaganda nature. In this context, the role played by cultural institutes and universities has undergone a rapid evolution, which has made their functions and activities more complex and problematic.
With reference to the Argentine case, this work aims to highlight the ability of these organizations to rapidly become both internal –that is to say 'Argentine'– and international actors and their tendency to be configured as a meeting space between intellectuals and academics of various countries. The actual role of the institutes considered in the context of Argentine, American and Italian 'cultural policies' that emerged in this period will also be investigated. Finally this study will focus on the reactions to the contents of foreign propaganda messages proposed in a phase that was crucial for the long Argentine transition to Peronism.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS
Argentina - Stati Uniti - Italia - Circolazione delle idee - Guerra di propaganda - Relazioni culturali
Argentina - United States - Italy - Circulation of ideas - Propaganda war - Cultural relations

AMBITO TEMATICO
Storia dell'America Latina

AMBITO GEOGRAFICO
Argentina

ASSE CRONOLOGICO
Prima metà del Novecento

Leonardo García Pabón, ***Humanismo renacentista en ciudades coloniales del virreinato del Perú***

Mis dos mundos (2008) relata una aventura del tiempo bajo la forma de una aventura espacial de un escritor argentino fácilmente identificable con un alter ego del propio Sergio Chejfec. Caminar sin rumbo por el parque de una ciudad brasileña es el catalizador de la escritura y culmina en el autorreconocimiento de una subjetividad que se percibe en su desdoblamiento: el caminante adquiere consciencia de estar en dos mundos, en un tiempo que no es solamente la contingencia de lo vivido. Con un quiebre que rescata el tiempo, el paseante despliega una mirada sobre su orígen judío y con una digresión que evoca un viaje a Alemania rememora los objetos-vestigio de su familia y tiene la perturbadora sensación de estar marcado por el pasado en forma de huella, de ruina con su carga emocional. A los objetos preciados y obsoletos (el largavista de su padre, el encendedor del abuelo, el reloj pulsera) se encomienda la tarea de recomponer la fisura entre el presagio del tiempo como fin y su rescate en forma de memoria doméstica, familiar.

Mis dos mundos (2008) by Sergio Chejfec tells the story of a time adventure in the form of a space experience by an Argentine writer easily identified with an alter ego of Chejfec himself. Walking aimlessly and with no interest in the park of a Brazilian city is the catalyst of the novel and culminates in the self-recognition of a subjectivity perceived in its unfolding: the walker becomes aware of being in two worlds, at time that is not only the contingency of what is lived. With a break that redeems time, the passer-by casts a look at his Jewish family. With a digression that evokes a trip to Germany, he recalls the objects-traces of his parents and has the disturbing sensation of being marked by the past in the form of a trace, a ruin with an emotional burden. To the precious and obsolete objects to be bequeathed (the long-sight with its case, the grandfather's lighter, the inverse clock) is entrusted the task of recomposing the fissure between the omen of time as an end and its rescue in the form of domestic, familiar memory.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Autoficción; huellas judías; sujeto desterritorializado; Parque de una ciudad de Brasil; rememoración
Autofiction; Jewish roots; deterritorialized subject; Park of a Brazilian city; remembrance

CAMPO TEMÁTICO
Literatura hispanoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO
Argentina

EJE CRONOLÓGICO
Siglo XXI

Sandro Gerbi, *Sulle orme di mio padre. L'editing della Disputa del Nuovo Mondo*

Antonello Gerbi è scomparso nel 1976, lasciando pressoché pronta per la stampa la seconda edizione della sua opera più nota, La Disputa del Nuovo Mondo: 900 pagine ovvero 200 in più rispetto alla prima edizione (1955). Nel 1979 la casa editrice Ricciardi, che aveva pubblicato la prima edizione, ha incaricato Sandro Gerbi, figlio dell'autore, di 'editare' il libro paterno. Un po' per la relativa inesperienza di Gerbi jr (fino a quel momento giornalista professionista), un po' per le obbiettive difficoltà del compito, un po' per l'inesistenza di internet all'epoca, – il lavoro è durato più di quattro anni e ha comportato una decina di trasferte a Parigi, a Londra, ma soprattutto a New York (Public Library). Nel suo intervento, Sandro Gerbi racconta questo singolare viaggio sulle tracce del padre, con scoperte e avventure bibliografiche divertenti o addirittura emozionanti: allo stesso tempo un lavoro scientifico e, per Gerbi jr, anche di formazione.

Antonello Gerbi passed away in 1976, leaving the second edition of his best-known work, The Dispute of the New World, almost ready for printing: 900 pages, 200 more than the first edition (1955). In 1979 the Ricciardi publishing house, which had published the first edition, commissioned Sandro Gerbi, son of the author, to 'edit' his father's book. Both for the relative inexperience of Gerbi jr (until then a professional journalist) and for the objective difficulties of the task (and because of the non-existence of the internet at the time), the work lasted more than four years and involved about ten trips to Paris, London and New York (Public Library). In his speech, Sandro Gerbi recounts this singular journey in the footsteps of his father, with discoveries and bibliographic adventures, both amusing and exciting: at the same time it is a scientific work and, for Gerbi jr, a training.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS
Nuovo Mondo, pregiudizi, cultura europea, biblioteche, editing
New World, prejudices, European culture, libraries, editing

AMBITO TEMATICO
La visione europea dell'America

AMBITO GEOGRAFICO
Tra Vecchio e Nuovo Mondo

ASSE CRONOLOGICO
1750-1900

Alessandra Ghezzani, ***Simulacro e banalizzazione della cultura: la presenza di Witold Gombrowicz nei racconti dell'esilio di Virgilio Piñera***

Il presente contributo si propone di indagare gli aspetti tanto tematici quanto formali, che mostrano l'influenza esercitata di Witold Gombrowicz sulla produzione artistica di Virgilio Piñera. Si dedicherà a questo proposito particolare attenzione ai racconti scritti tra il 1946, anno della prima permanenza in Argentina nonché della traduzione in spagnolo di Ferdydurke e il 1956, anno di pubblicazione della raccolta Cuentos fríos. Una rosa abbastanza consistente di racconti redatti in questo arco temporale (El Muñeco, Concilio y discurso, La risa, Vea y oiga e Lo toma o lo deja) mostra, infatti, da una parte una declinazione del tema del doppio e del simulacro orientata a interrogarsi sul rapporto tra potere e rappresentazione, raccogliendo suggestioni dallo scrittore polacco e, dall'altra la presenza di temi quali la banalizzazione della cultura e l'infantilizzazione, prima di allora mai trattati da Piñera.

The aim of this essay is to analyze both thematic and formal aspects, that demonstrate the influence exercised by Witold Gombrowicz on Virgilio Piñera's artistic production. The texts we have chosen are those written between 1946, the year of his first stay in Argentina, as well as of the translation into Spanish of *Ferdydurke*, and 1956, the date of publication of *Cuentos fríos*. A fairly consistent number of short stories written in this time (*El Muñeco, Concilio y discurso, La risa, Vea y oiga and Lo toma o lo deja*) shows, on the one hand, a declination of the theme of the double and the simulacrum, oriented to investigate the relationship between power and representation, collecting suggestions from the Polish writer; on the other hand, the presence of Gombrowicz's typical themes such as the trivialization of culture and infantilization.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS
Virgilio Piñera, Witold Gombrowicz, racconti dell'esilio, simulacro
Virgilio Piñera, Witold Gombrowicz, exile's tales, simulacrum

AMBITO TEMATICO
Narrativa hispanoamericana

AMBITO GEOGRAFICO
Argentina

ASSE CRONOLOGICO
Siglo XX

Rosa Maria Grillo, ***Sagarana in Italia, una rivista e un mondo***

Partendo da considerazioni generali sulle testimonianze e testi letterari scritti da soggetti che nell'ultimo cinquantennio sono stati protagonisti di processi migratori conclusisi in Italia, si analizza la vicenda di Julio Monteiro Martins, arrivato dal Brasile in Italia nel 1996, fondatore della rivista online *Sagarana*, che con i suoi scritti, letterari e saggistici, e la sua attività di mediatore culturale ha arricchito la cultura e la letteratura italiane

Starting from a general discussion about written records and literary texts from individuals who have been the leading figures of the migratory processes concluded in Italy in the last fifty years, we will analyze the story of Julio Monteiro Martins, who arrived in 1996 from Brazil in Italy where he founded the online magazine *Sagarana*. We will also present his activity as a cultural mediator and explain how he has enriched Italian culture and literature through his literary and non-fictional writings.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS
letteratura d'emigrazione; Julio Monteiro Martins; rivista Sagarana
emigration literature; Julio Monteiro Martins; Sagarana magazine

AMBITO TEMATICO
Letteratura italiana, letteratura brasiliana

AMBITO GEOGRAFICO
Italia – Brasile

ASSE CRONOLOGICO
epoca contemporanea

Ofelia Huamanchumo de la Cuba, ***Las 'Indias de por acá' en el discurso italiano de la época de la Contrarreforma***

A partir de la experiencia en la evangelización de las Indias orientales y occidentales los plurilingüismos en muchas regiones constituyeron para la Iglesia Católica un verdadero obstáculo, por lo que en el Concilio de Trento (1545–1563) se establecieron pautas para el empleo de lenguas vulgares en la predicación y la catequesis; no obstante, la gran variedad de lenguas durante los siglos XVI y XVII y el atraso en ciertas regiones del sur italiano llamaron la atención de los predicadores catequéticos posttridentinos, quienes se manifestaron al respecto, sobre todo los jesuitas en sus informes de viajes. En dichos contextos se empezó a usar la forma expresiva 'Indias de por acá' en el discurso italiano para aludir al atraso socioeconómico y a la ignorancia doctrinal de las áreas montañosas, al punto de convertirse en sinónimo general de zonas necesitadas de evangelización y de extirpación de idolatrías. En ese sentido, el objetivo de este artículo es demostrar que la expresión 'Indias de por acá' fue el reflejo de que en el saber europeo de la época habían surgido nuevos modelos de entender el mundo que llegaron a constituir paradigmas que tal vez aun hoy en día no han perdido vigencia en el uso.

Based on the experience in the evangelization of the East and West Indies, multilingualism in many regions was a real obstacle for the Catholic Church, so that in the Council of Trent (1545) guidelines will be established for the use of vulgar languages in preaching and catechesis; nevertheless, the great variety of languages during the 16th and 17th centuries and the backwardness of certain regions of southern Italy drew the attention of post-Tridentine catechetical preachers, who spoke out on the subject, especially the Jesuits in their travel reports. In these contexts the expressive form 'Indias de por acá' began to be used in the Italian discourse to allude to the socio-economics backwardness and the doctrinal ignorance of the mountainous areas, until it became a general synonym for the regions in need of evangelization and the extirpation of idolatries. In this sense, the aim of this article is to show that the expression 'Indias de por acá' was a reflection of the fact that new models of understanding the world had emerged in European knowledge of the time, which came to constitute paradigms that perhaps even today have not lost their use.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Indias italianas; plurilingüismo; catequesis postridentina; jesuitas; discurso italiano
Italian Indians; multilinguism; postridentine catechesis; jesuits; Italian discurs

CAMPO TEMÁTICO
Filología, Historia

ALCANCE GEOGRÁFICO
Europa, Italia

EJE CRONOLÓGICO
Siglos XVI-XVII

Eduardo Huarag Álvarez, ***Influencia del cine neorrealista italiano en la narrativa neorrealista de los 50' en el Perú***

El artículo, en su primera parte, señala los rasgos característicos del cine neorrealista italiano destacando las innovaciones en el aspecto temático, en el estilo, y los dilemas morales que pusieron en evidencia. Se comenta algunas obras más representativas del cine neorrealista italiano. En la segunda parte, se fundamenta de qué modo algunas de sus características primordiales influirían, de manera relevante, en la narrativa neorrealista del Perú de los 50'. Se demuestra tal influencia a través de la configuración de los personajes, los marginales en la sociedad, la importante actuación de los niños en escena, pero también la puesta en discusión de dilemas morales.

The first part of the article develops the characteristic features of Italian neo-realist cinema, highlighting the innovations in style, themes and the moral dilemmas confronted. In this first part, we analyse some of the more representative works of Italian neo-realist cinema. The second part of the article develops how some of the main characteristics of the Italian neo-realist cinema influence the 50-'neo-realistic narrative of Peru. We appreciate such influence through the configuration of the characters, the marginal in society, the important performance of children on stage, but also the discussion of moral dilemmas.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
neorrealismo; tendencia; dilema; marginales; filme
neorealism; trend; dilemma; marginal; film

CAMPO TEMÁTICO
cine neorrealista

ALCANCE GEOGRÁFICO
Perù

EJE CRONOLÓGICO
Años Sesenta

Felipe Joannon, ***La copia de yeso de Adolfo Couve. Una novela epistolar como réplica latinoamericana***

Este trabajo explora la visión que el escritor y pintor chileno Adolfo Couve (1940-1998) deja ver sobre el arte y la cultura latinoamericana en uno de sus textos más peculiares: *La copia de yeso* (1989). Se indaga sobre los motivos que llevaron a Couve a interesarse por situar la historia en la Francia decimonónica de Luis Felipe de Orléans, así como en las implicancias de adoptar un género anacrónico y de origen europeo para reflexionar sobre la identidad latinoamericana actual. El uso fidedigno de la novela epistolar (tan popular en Francia, Inglaterra y Alemania en el siglo XVIII) dialoga estrechamente con el título y el tema de la obra: tanto el joven protagonista como el escritor se valen de moldes importados para tratar el problema que enfrenta el arte latinoamericano. Hacia el final del artículo se aplica esta perspectiva para situar *La copia de yeso* en el itinerario de su literatura, lo que permite evaluar hasta qué punto se cumple en su producción escrita su ideal del arte latinoamericano.

This paper explores Chilean painter and writer Adolfo Couve's notion of Latin American art and culture that informed his novel *La copia de yeso* (1989). I investigate the poetic motivations that led Couve to locate the plot of *La copia de yeso* in mid-nineteenth century France, as well as the implications of adopting, in the late 20th century, such a traditional European literary genre as the epistolary novel to address the in-between condition of Latin American identity. I claim that the use of the epistolary novel (widely popular in France, England and Germany during the 18th century) dialogues closely with the title and the subject of this text: both the main character and the narrator adapt foreign aesthetics traditions (as if they were "plaster reproductions") in order to deal with the challenges that Latin American art face. Finally, I analyze *La copia de yeso* vis-à-vis Adolfo Couve's complete works and his own poetics of Latin American art.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Adolfo Couve; literatura latinoamericana; novela epistolar
Palabras clave en inglés: Adolfo Couve, Latin American Literature, Epistolary novel

CAMPO TEMÁTICO
literatura hispanoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO
Chile, América Latina

EJE CRONOLÓGICO
Segunda mitad del siglo XX

Emanuele Leonardi, ***El infinito de la reescritura: Carlos Liscano, Dino Buzzati y Jorge Luis Borges.***

En una celda de la cárcel Libertad, el escritor uruguayo Carlos Liscano, prisionero durante la dictadura militar (1973-1985) por trece años, escribió, alrededor de 1981, un texto que constituye un largo recorrido de reescritura del cuento Los siete mensajeros de Dino Buzzati. La de Liscano es una práctica incesante de lectura, reflexión sobre la escritura, transcripción y reescritura, un laboratorio forzadamente secreto en el cual se generan intersecciones constantes y prolíficas entre obras de autores diferentes, entre los cuales: Samuel Beckett, Franz Kafka, Dino Buzzati, Juan Carlos Onetti, Louis-Ferdinand Céline, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández.
El cuento Los siete mensajeros de Dino Buzzati representa una extraordinaria reescritura de la paradoja de Aquiles y la tortuga de Zenón de Elea, que, a través de un provocador desprecio hacia el sentido común y del inconcebible concepto de 'continuidad', abre perspectivas inéditas sobre el 'infinito' que al mismo tiempo fascinan y asustan el lector. La reescritura de Carlos Liscano del cuento de Buzzati que se cristaliza en su Siempre buscando la verdad, el héroe llega a los confines de lo conocido, donde hace amistad con el príncipe de la lucidez, que en 2015 formará parte de Vida del cuervo blanco, representa entonces una reescritura al cuadrado. Se genera así una extraordinaria ocasión de reflexión, no solo sobre las prácticas de la reescritura, sino también sobre la singularidad de una aventura intelectual tal si el escritor es un prisionero político durante un régimen dictatorial en América Latina: una reinvención de la paradoja de Aquiles y la Tortuga y del angustioso concepto de 'infinito', pero también la imprescindible presencia de determinadas especificidades que se pueden considerar elementos fundamentales de la escritura desde la cárcel.

In a cell of a prison called Libertad, the Uruguayan author Carlos Liscano, a prisoner during the reign of terror (1973-1985) for thirteen years, wrote, around 1981, a text that constitutes a long rework journey of Dino Buzzati's short story I sette messaggeri (1942). Liscano's piece is an incessant practice of reading, reflection on writing, transcription and rewriting, a secret laboratory in which we discover constant and prolific intersections between works by different writers, among which we find names like: Samuel Beckett, Franz Kafka, Dino Buzzati, Juan Carlos Onetti, Louis-Ferdinand Céline, Jorge Luis Borges and Macedonio Fernández.
The story I sette messaggeri represents an extraordinary rewriting of the paradox of Achilles and the turtle of Zeno of Elea, in which, through a provocative disregard for common sense and the inconceivable concept of 'continuity', unpublished perspectives open on 'infinity', a subject that at the same time fascinates and frightens readers. Carlos Liscano's rewriting of the Buzzati story, crystallized in his Siempre buscando la verdad, el héroe llega a los confines de lo conocido, donde hace amistad con el príncipe de la lucidez, which, in 2015, took part in the book Vida del cuervo blanco, then represents a double rewriting; it creates an extraordinary occasion for reflection, not only on the practice of rewriting, but also on the uniqueness of an intellectual adventure like this, if the writer is a political prisoner during a dictatorial military regime in Latin America: a reinvention of the paradox of Achilles and the Tortoise, and of the distressing concept of 'infinity', but also the essential presence of certain specificities that can be considered fundamental elements of writing from prison.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Liscano, reescritura, dictadura, infinito, Borges
Liscano, rewriting, dictatorship, infinity, Borges

CAMPO TEMÁTICO
Literatura hispanoamericana, reescritura.

ALCANCE GEOGRÁFICO
Uruguay

EJE CRONOLÓGICO
1981-2015

Audrey Louyer, ***De Argentina a Italia: circulación de la literatura fantástica, el ejemplo de Juan Rodolfo Wilcock.***

El objetivo de este trabajo se basa en un estudio de la producción literaria de Juan Rodolfo Wilcock, con una evolución implicada por el cambio de país, cuando el autor salió de Argentina y se instaló en Italia. El análisis se centra en los aspectos fantásticos de su escritura a través de varios libros de cuentos, con un paso de un fantástico clásico hacia una producción cada vez más política y que raya con lo absurdo y el cinismo.

This work aims at studying Juan Rodolfo Wilcock's literary production, with en evolution involved by the change go country, when the author left Argentina and settled in Italy. The analysis focuses on the fantastic aspects of his writing through several books, with a step from a traditional fantastic to an increasingly political production bordering on absurdity ans cynicism.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
fantástico; Argentina; Italia; grotesco
fantastic; Argentina; Italy; grotesque

CAMPO TEMÁTICO
literatura hispanoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO
Argentina e Italia

EJE CRONOLÓGICO
Siglo XX

Danilo Manera, ***José Manuel Castañón: una balandra entre dos mundos.***

El artículo se propone rescatar la relevante trayectoria de un notable escritor del exilio español en Venezuela: José Manuel Castañón (1920-2001), que combatió la Guerra Civil en el bando nacionalista, pero se distanció pronto del franquismo y en 1958 abandonó España tomando el camino del destierro como los republicanos. En Venezuela desarrolló su vocación literaria. La novela *Una balandra encalla en tierra firme* (1958) fue escrita en la misma travesía atlántica y está protagonizada por unos inmigrantes clandestinos republicanos indocumentados que viajan en 1949 en la ruta Canarias-Venezuela, buscando paz y una nueva vida. Toca así muchos de los problemas de las relaciones entre las dos orillas del océano en ese crucial momento histórico.

The article proposes to rescue the relevant trajectory of a notable writer of Spanish exile in Venezuela: José Manuel Castañón (1920-2001), who fought the Civil War in the nationalist camp, but soon distanced himself from the Franco regime and in 1958 left Spain taking the road of exile like the Republicans. In Venezuela he developed his literary vocation. The novel *Una balandra encalla en tierra firme* (1958) was written during the crossing of the Atlantic and it focuses on a group of clandestine immigrants who travel in 1949 on the Canary-Venezuelan route, seeking peace and a new life. It touches many of the problems of the relations between the two shores of the ocean at this crucial historical moment.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Literatura española siglo XX; literatura venezolana siglo XX; migraciones atlánticas; exilio republicano español
20th century Spanish literature; 20th century Venezuelan literature; Atlantic migrations; Spanish republican exile

CAMPO TEMÁTICO
El artículo se ocupa del intercambio cultural entre las dos orillas del Atlántico, en concreto de la circulación entre España y Venezuela, y se inserta por ende en la temática del congreso Texturas. Experiencias, imaginarios y trayectorias entre Italia, Europa y América Latina

ALCANCE GEOGRÁFICO
España, Venezuela

EJE CRONOLÓGICO
Siglo XX

María Fernanda Martino Ávila, ***«Esa mezcla rara de Griseta y de Mimí»: las relaciones ocultas entre el tango canción y la ópera verista en la formación del identitario cultural rioplatense.***

El trabajo analiza la operación narrativa del tango canción y de la ópera lírica verista e identifica los puntos de encuentro que tuvieron estos dos géneros artísticos, poniendo en relieve la relación música y texto como recurso para dar forma a la experiencia humana y conformar identidades. Estudia las contribuciones culturales que aportó la inmigración italiana en el Río de la Plata y su influencia en la difusión popular de la sensibilidad operística como base de las narrativas sociales que encarnó el tango canción surgido a modo de producto local, que narró las representaciones de ciertos grupos sociales y nutrió el imaginario colectivo con un modelo de hombre urbano.

Lyric Opera has always been considered as cultured music, typical of bourgeois consumption. Tango, by its genesis and circulation it was identified as popular music or belonging to the modes of cultural circulation typical of the popular classes of Buenos Aires and Montevideo at the beginning of the early twentieth century. Throughout history it has received influences from other musical styles such as the Spanish sainete, the habanera, the milonga criolla, jazz, but very few are the references that relate the tango song that emerged from 1916 with opera lyric. On the contrary, tango and opera are inscribed as two antagonistic genres, with no apparent relationship other than the lyrical vocal technique implemented by Gardel in his interpretations. Even today, sensitivity to this dichotomy remains very vulnerable. The present work is oriented to distinguish the narrative operation of the tango song and the lyrical verismo opera, and to identify the meeting points that these two artistic genres could have and their role in the conformation of the cultural identity, inquiring about the common elements that contributed Italian immigration and about the process that made this linkage possible.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
identidad cultural; inmigración italiana; opera verista; tango canción
verismo in opera; tango song; cultural identity; Italian immigration

CAMPO TEMÁTICO
Sociología

ALCANCE GEOGRÁFICO
Río de la Plata

EJE CRONOLÓGICO
1917-1947

Almudena Mejías Alonso, ***El sainete y su llegada a Hispanoamérica: de la 'corrala' al 'conventillo'.***

Se pretende en este artículo hacer una reflexión acerca del sainete criollo, partiendo de los sainetes españoles y de autores como Ramón de la Cruz o Carlos Arniches para examinar sus conexiones transatlánticas; de igual manera se resalta la importancia de la música en las obras y la influencia en ellas de la zarzuela madrileña -como *La Revoltosa*- así como la aparición del tango, sin olvidar los escenarios en los que los autores hacen transcurrir la trama de sus obras y que funcionan como espejo de la realidad social.

The aim of this article is to make a reflection about the 'sainete criollo'. The starting point is the spanish sainete, as well as authors like Ramón de la Cruz and Carlos Arniches in order to examine their transatlantic connections. In the same way, the importance of the music in those works is highlighted, and te influence that they receive from the Madrid zarzuela, like *La Revoltosa*. The appearance of the tango is considered, and also the importance of the scenarios in which the authors place their works, which intend to be a mirror of the social reality.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Hispanoamérica; literatura; sainete; zarzuela; Arniches; Vacarezza
Latin America; literatura; sainete; zarzuela; Arniches; Vacarezza

CAMPO TEMÁTICO
Artes Escénicas

ALCANCE GEOGRÁFICO
España, Argentina

EJE CRONOLÓGICO
Siglos XIX y XX

Susanna Nanni, ***Texturas ajedrecísticas entre Europa y Argentina: El que mueve las piezas de Ariel Magnus (2017).***

El presente artículo pretende contribuir al estudio sobre las *texturas* entre Europa y América Latina, tomando como objeto de análisis una reciente novela de Ariel Magnus (1975): *El que mueve las piezas* (2017). En ella, el escritor argentino de origen alemán entreteje un complejo tejido histórico-literario a la manera de un juego, hilando una trama que vincula acontecimientos que se plantean en uno y otro lado del océano. En el telón de fondo constituido por el Torneo de Ajedrez de las Naciones celebrado en Buenos Aires en 1939 –coincidente con la declaración de la Segunda Guerra Mundial– Alemania y Polonia arman otro foco de conflicto, siendo protagonistas de esta competición olímpica. De tal manera, el ajedrez, en el texto de Magnus, no sólo se presenta como contenido, sino que lo trasciende en cuanto propuesta lúdica de construcción literaria, simbólica y semiótica, además que como sofisticado entramado intertextual. La reversibilidad entre ficción y realidad, la metaficción, el diálogo constante con el lector, las alteraciones espaciotemporales, los datos autobiográficos a partir de los cuales se mueve la intriga: son algunas de las características de la obra de Magnus que me propongo investigar y que pueden alumbrar las texturas tejidas por el autor con un corte diacrónico y transcontinental entre Europa y Argentina.

This article aims to contribute to the study on textures between Europe and Latin America, taking as an object of analysis a recent novel by Ariel Magnus (1975): El que mueve las piezas (2017). In it, the Argentine writer of German origin interweaves a complex historical and literary fabric in the manner of a game, spinning a plot that links events that occur on either side of the ocean. In the backdrop of the Chess Tournament of the Nations held in Buenos Aires in 1939 – coinciding with the declaration of the Second World War –Germany and Poland are creating another focus of conflict, being the protagonists of this Olympic competition. Thus, chess, in Magnus's text, is not only presented as content, but transcends it as a playful proposal of literary, symbolic and semiotics construction, as well as sophisticated intertextual framework. The reversibility between fiction and reality, the metafiction, the constant dialogue with the reader, the spatial-temporal alterations, the autobiographical details which intrigue moves: these are some of the features of Magnus's novel that I intend to investigate and that can enlighten the textures woven by the author with a diachronic and transcontinental cut between Europe and Argentina.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Ajedrez; Segunda Guerra Mundial; memoria; intertextualidad; realidad/ficción
Ajedrez; Second World War; memory; intertextuality; reality/fiction

CAMPO TEMÁTICO
Literatura

ALCANCE GEOGRÁFICO
Argentina, Europa

EJE CRONOLÓGICO
Siglos XX

Mauro Novelli, ***«Una ilusión temeraria». Gli elisir sudamericani di Paolo Conte.***

Paolo Conte ha contribuito a riformulare l'immaginario italiano legato all'America Latina grazie a canzoni di notevole impatto, come *Messico e nuvole*, *Alle prese con una verde milonga*, *Aguaplano*, *Sudamerica*, *Il regno del tango*, *La zarzamora*. In esse l'avvocato di Asti distilla nella sua maniera inconfondibile una serie di stereotipi tradizionali, tematizzando volentieri i generi musicali che più spesso lo hanno ispirato, a cominciare dal tango. L'intervento prende in esame queste rappresentazioni, connotate dal frequente ricorso alla lingua spagnola, nell'intento di individuarne tecniche, modalità e funzioni.

Paolo Conte has helped to renew the Italian way of thinking about Latin America thanks to songs of great impact, such as *Messico e nuvole*, *Alle prese con una verde milonga*, *Aguaplano*, *Sudamerica*, *Il regno del tango*, *La zarzamora*. In them the lawyer from Asti distills in his unique mood a series of traditional stereotypes, often theming the musical genres that most inspired him, tango first of all. The present contribution focuses on these representations, characterized by the frequent use of the Spanish language, in order to identify techniques, methods and functions.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS
Paolo Conte; Sudamerica; Parigi; tango
Paolo Conte; South America; Paris; tango

AMBITO TEMATICO
Letteratura italiana contemporanea; Musicologia e storia della musica.

AMBITO GEOGRAFICO
Italia

ASSE CRONOLOGICO
XX-XXI secolo

Graziano Palamara, ***América Latina. De encuentro personal a unidad de análisis histórica***

El artículo recorre algunas de las principales etapas que permitieron al autor convertir a América Latina en una unidad de análisis histórica. A través de una reflexión basada en el método de la ego-historia, el autor brinda una explicación de sus intereses sobre el contexto latinoamericano. En particular, él aterriza sobre dos grandes propuestas temáticas: por un lado, las relaciones políticas y diplomáticas entre Italia y América Latina al comienzo de la Guerra Fría; por el otro, el análisis de la realidad colombiana entre el siglo XIX y XX. Ambas se describen dando cuenta de las sugestiones, lecturas e hipótesis de estudio que las inspiraron, así como de las elecciones metodológicas con las que fueron abordadas.

The article traces some of the main stages that allowed the author to turn Latin America in a unit of historical analysis. Through a reflection based on the method of ego-history, the author provides an explanation of his interests about the Latin American context. In particular, he emphasizes two major thematic proposals: on the one hand, political and diplomatic relations between Italy and Latin America at the beginning of the Cold War; on the other, the analysis of Colombian reality between the 19th and 20th century. Both are described giving account of the suggestions, readings and study hypotheses that inspired them, as well as the methodological choices with which they were addressed.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
América Latina, Italia, Guerra Fría, Colombia, ego-historia
Latin America, Italy, Cold War, Colombia, ego-history

CAMPO TEMÁTICO
Guerra Fría, Historia colombiana.

ALCANCE GEOGRÁFICO
Colombia, Italia

EJE CRONOLÓGICO
Siglos XIX y XX

Fernanda Haydeé Pavié Santana, ***Formas generativas de habitar el espacio urbano. Un análisis de los mecanismos de apropiación de la ciudad en Italia caminada por Gabriela Mistral***

En las crónicas de *Italia caminada por Gabriela* se evidencia un proceso de apropiación de los espacios que se realiza a través del uso de determinados mecanismos discursivos y temáticos. Los primeros se caracterizan por el empleo de figuras retóricas, neologismos y americanismos. Estos sirven para describir lugares y referentes culturales ajenos a la cultura de pertenencia y volverlos familiares, así como también para elaborar nuevas imágenes de la ciudad. En cuanto a los mecanismos temáticos, destacan las referencias a lo familiar, las cuales cumplen con la función de transgredir la distancia con respecto al punto de origen y de establecer posibles residencias en la ajenidad. Un segundo tema recurrente es la feminización de los espacios, a partir del cual la ciudad italiana es representada como un lugar generativo en el cual se articula un modo de vida comunitario que resiste a los procesos modernizadores de la ciudad. El último tema es la crítica a la modernidad europea a través de una perspectiva humanista cristiana, desde la cual se desprende que la ciudad italiana es un modelo urbano ideal que logra conciliar las clásicas tensiones de la modernidad. Los resultados mostrarán que la apropiación se opera en el ámbito del lenguaje, a partir del cual se concretizan nuevos significados sobre la ciudad, quedando fijados en un mapa simbólico que contribuye a nuevas modalidades de habitar la ciudad.

In the chronicles of *Italia caminada por Gabriela* there is a process of appropriation of the spaces that is carried out through the use of certain discursive and thematic mechanisms. The former are characterized by the use of rhetorical figures, neologisms and Americanisms. These serve to describe places and cultural references outside the culture of belonging and make them familiar, as well as to create new images of the city. Regarding the thematic mechanisms, the references to the familiar stand out, which fulfill the function of transgressing the distance with respect to the point of origin and of establishing possible foreign residences. A second recurring theme is the feminization of spaces, from which the Italian city is represented as a generative place in which there is a community way of life that resists the modernizing processes of the city. The last issue is the criticism of European modernity through a Christian humanist perspective, from which it follows that the Italian city is an ideal urban model that manages to reconcile the classic tensions of modernity. The results will show that the appropriation is operated in the field of language, from which new meanings about the city are concretized, being fixed in a symbolic map that contributes to new ways to live the city.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
apropiación de los espacios, crónica de viaje, Gabriela Mistral, Italia, modernidad
appropriation of spaces, travel chronicle, Gabriela Mistral, Italy, modernity

CAMPO TEMÁTICO
crítica literaria

ALCANCE GEOGRÁFICO
Chile, Italia

EJE CRONOLÓGICO
Primera mitad del siglo XX

Emilia Perassi, *Lasciate ogni speranza. Note alla citazione dantesca nella narrativa latinoamericana. Miguel Bonasso, Alejandro Hernández, Emiliano Monge.*

Il contributo intende offrire alcune annotazioni sulla relazione che la letteratura latinoamericana contemporanea intesse con la *Divina Commedia*, risignificandola alla luce di tematiche urgenti quali quelle delle migrazioni e della violenza politica. In particolare, si osserverà il funzionamento della citazione di immagini della I Cantica come dispositivo stilistico atto a configurare il perimetro infernale della modernità. Si farà riferimento alle opere Miguel Bonasso (*Recuerdo de la muerte*), Alejandro Hernández (*Amarás a Dios sobre todas las cosas*) , Emiliano Monge (*Las tierras arrasadas*). La citazione del modello allegorico dell'inferno dantesco da forma ed espressione all'indicibilità dell'esperienza traumatica sia nella reclusione nei campi di concentramento durante la dittatura argentina sia durante il viaggio migratorio verso la frontiera nord fra Messico e Stati Uniti.

The contribution intends to offer some notes on the relationship that contemporary Latin American literature interweaves with the Divine Comedy, redefining it in the light of urgent issues such as those of migration and political violence. In particular, we will observe the functioning of the quotation of images from the 1st Canticle as a stylistic device capable of configuring the infernal perimeter of modernity. Reference will be made to the works Miguel Bonasso (Recuerdo de la muerte), Alejandro Hernández (Amarás a Dios sobre todas las cosas), Emiliano Monge (Las tierras arrasadas). The quotation of the allegorical model of Dante's hell gives form and expression to the unspeakability of the traumatic experience both in confinement in concentration camps during the Argentine dictatorship and during the migratory journey to the northern border between Mexico and the United States.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS
Miguel Bonasso; Alejandro Hernández; Emiliano Monge; citazione; inferno; Divina Commedia
Miguel Bonasso; Alejandro Hernández; Emiliano Monge; quotation: Hell; Divine Comedy

AMBITO TEMATICO
Letteratura ispanoamericana contemporanea

AMBITO GEOGRAFICO
Argentina e Messico

ASSE CRONOLOGICO
XX-XXI secolo

Nelly Rajaonarivelo, ***La Habana cinecittà: la ciudad neorrealista de Fernando Pérez.***

La obra reciente de Fernando Pérez, en particular la que se centra en la ciudad de La Habana (*Suite Habana*, 2003 y *Últimos días en la Habana*, 2016), propone una actualización muy relevante de las problemáticas y reflexiones del neorrealismo italiano de los años 1940 y de su variante latinoamericana de los años 1960. Con una patente proyección naturalista, notable en los escenarios reales de la capital cubana, los actores no profesionales y el enfoque sobre los destinos individuales de personajes del pueblo, las dos películas estudiadas tienen una perspectiva claramente social, centrada en una cotidianidad de la supervivencia material y moral en contexto de escasez y gran precariedad, pero de inmensos sueños. Sin embargo, el neorrealismo se define sobre todo por una búsqueda estética y con criterios formales, lo que en la ciudad sinfónica se expresa magistralmente a través de situaciones puramente ópticas y sonoras de la banalidad cotidiana.

Fernando Pérez's recent work, in particular the one that focuses on the city of Havana (*Suite Habana*, 2003 and Últimos días en la Habana, 2016), proposes a very relevant update of the issues and reflections of Italian neorealism of the 1940s and of its Latin American variant of the 1960s. With an obvious naturalistic projection, through the real settings of the Cuban capital, the non-professional actors and the emphasis on individual destinies of common people, the two films studied have a clearly social perspective, centered on a daily material and moral survival in a context of scarcity and great precariousness, but also of immense dreams. However, neorealism is defined above all by an aesthetic search and with formal criteria, which is masterfully expressed in the symphonic city through purely optical and sound situations of everyday banality.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Cine cubano; neorrealismo; Fernando Pérez; ciudad; Cuba; siglo XXI
Cuban cinema; Neorealism; Fernando Pérez; City; Urban films; XXI century

CAMPO TEMÁTICO
cine cubano

ALCANCE GEOGRÁFICO
La Habana, Cuba, Caribe

EJE CRONOLÓGICO
Siglos XXI

Valeria Ravera, ***Italia-Argentina y vuelta: trayectorias del fumetto y de la historieta.***

Al igual que otros tantos judíos italianos, Cesare Civita, figura destacada de la editorial italiana Mondadori, se vio obligado a abandonar Italia a raíz de la promulgación de las leyes raciales en 1938. Buenos Aires fue el destino final del hombre que marcó parte de la historia editorial de Argentina. Con su trabajo, Civita propició la llegada del fumetto a Argentina y de la historieta a Italia, gracias a otros tantos flujos migratorios que se produjeron y desarrollaron con su actividad editorial y que brindaron la oportunidad a autores como Hugo Pratt y Alberto Ongaro de estar entre los protagonistas de la llamada Edad de Oro de la historieta argentina. Años más tarde, autores del calibre de José Muñoz y Carlos Sampayo, entre otros, se trasladarían a Europa y harían ese mismo recorrido al revés.
El presente trabajo tiene como objetivo recoger y analizar las características de estas trayectorias y su impacto cultural, con especial atención al papel que Cesare Civita tuvo en ese proceso.

Similar to many other Italian Jews, Cesare Civita was forced to leave Italy following the promulgation of the 1938 Racial Laws. Buenos Aires was the final destination of this editor, who wrote a chapter in the history of publishing in Argentina. With his work, Civita brought the Italian *fumetti* to Argentina, and later the Argentine *historieta* to Italy, thanks to many migration flows as a result of his publishing activity (business), which offered authors such as Hugo Pratt and Alberto Ongaro the chance to play a role in the acknowledged "golden age" of Argentine comics. Some years later, high-quality authors such as José Muñoz and Carlos Sampayo moved to Europe, reversing the journey Civita made in 1938.
This paper aims to collect and analyze the movement of these [literary] developments and their cultural impact, with particular emphasis on the part Civita played in this process.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Emigración; leyes raciales; fumetto; historieta
Emigration; racial laws; fumetto; comic book

CAMPO TEMÁTICO
Lengua y traducción española

ALCANCE GEOGRÁFICO
Italia, Argentina

EJE CRONOLÓGICO
1938-1970

Blythe Alice Raviola, ***«Alterazioni». Una prospettiva globale nelle Relazioni universali di Giovanni Botero.***

Nel mare magnum delle Relazioni universali, molto studiate proprio in relazione alla sezione dedicata al Mondo Nuovo, uno spazio speciale occupa l'aggiornamento dei contesti geo-politici determinati da quei cambiamenti, più o meno drastici, che Giovanni Botero definì «alterazioni». Si trattava di passaggi dinastici più o meno cruenti, di acquisizioni territoriali e soprattutto di manifestazioni di acceso ribellismo che, nel caso dell'America meridionale, si tradussero – agli occhi dell'ex gesuita – in aperte sedizioni contro l'Imperialismo spagnolo. Dal parallelo fra le rivolte degli Araucani in Cile a quelle dei Paesi Bassi in Europa, dal confronto con autori quali José de Acosta e João de Barros alla lettura originale dell'autore della Ragion di Stato, il paper si propone di ripercorrere alcuni brani dell'opera boteriana sia alla luce della sua recente riedizione sia in una prospettiva di analisi della nascente storia globale che ebbe in Las Casas, come ha mostrato S. Gruzinski, uno dei precursori. Testimone del suo tempo, viaggiatore solo in Europa, Botero può infatti essere senz'altro ascritto nel novero di coloro che, pur con uno sguardo condizionato dall'universalismo cattolico e con tutti i limiti dell'eurocentrismo, seppe cogliere i tratti degli imperialismi emergenti leggendoli lucidamente in chiave geo-politica.

In the big corpus of the Relazioni Universali (Universal Relationships, I edition 1591), very well known because of he section about the New World, a special place is taken by the up-date regarding the geo-political changes that Botero used to define "alterations". With that word, the famous author of the Reason of State (1589) was speaking about dynastic changes, territorial conquests and political rebellions that, especially in South America, became - from his catholic point of view - open protests against the Spanish imperialism. Tracing a comparison between the rebellion of Araucani in Chile and the rebellion of the Law Countries in Europe, Botero's vision is the core of this paper, based on the recent edition of the Relazioni universali, a opera that can surely be included among the canonic texts of the Global History studied by S. Gruzinski (Bartolomé de Las Casas, José de Acosta e João de Barros...). As we try to show, actually, even if conditioned by an Eurocentric point of view and by the catholic universalism, Giovanni Botero can be reconsidered as a smart witness of his time, interpreter of the emerging imperialisms all over the world.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS
Giovanni Botero; Relazioni universali; America meridionale; geo-politica internazionale; imperialismo
Giovanni Botero; Universal Relationships; international geo.politics; imperialism; South America

AMBITO TEMATICO
storia moderna; storia culturale; Global History

AMBITO GEOGRAFICO
Europa; America meridionale

ASSE CRONOLOGICO
fine XVI secolo – primi due decenni del XVII

Mariana Rodríguez Barreno, ***La costa de la modernidad: el Paisaje infinito de la costa del Perú de J.E.Eielson.***

Hacia la década de 1960 en Italia, Jorge Eduardo Eielson retoma su actividad plástica poniendo como centro al desértico paisaje de la costa peruana. Ello se constituiría con los años en la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú* (1958-1977). Su experiencia europea, que lo aproxima a los lenguajes de los grupos de vanguardia de la segunda posguerra, en conjunto con su nostlagia por el territorio peruano, confluyen para construir los medios de expresión adecuados para esta serie. Una obra que, en perspectiva, puede leerse como uno de los motivos centrales de su obra.
A partir de la utilización de materiales que representan el espacio geográfico costero (arena, fósiles, etc.) junto con una técnica informalista, Eielson compone una geografía propia en el lienzo, desafiando de esa manera las convenciones de la representación del paisaje de la costa en la tradición pictórica peruana. El presente trabajo pretende explorar la composición del *Paisaje infinito* en función al exilio y el lenguaje de las vanguardias. Asimismo, discutirá su importancia dentro del arte moderno en el Perú y su impacto en la tradición del género del paisaje en contraste con la fortuna crítica que la obra del autor ha tenido.

During the 60's, Jorge Eduardo Eielson undertook the gesture of painting the Peruvian coastal landscape. Exiled in Europe for more than a decade and in contact with the post-war avant-garde, he will find the means of expression for his project. That will be the result of the series *Paisaje infinito de la costa del Perú*. Gathering materials that represent the coastal geographical space (sand, fossils, etc.), along with informalist techniques, he will be able to build a tridimensional representation of the Peruvian coast that defies time and space. This paper aims to explore Eielson's creative learning process for the series in question, in which exile, memory, identity and tradition are juxtaposed to renovate pictorial discourses in Peruvian's contemporary painting.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Eielson, pintura peruana contemporánea, vanguardia, paisaje
Eielson, contemporary painting, avant-garde, landscape

CAMPO TEMÁTICO
arte peruano contemporáneo

ALCANCE GEOGRÁFICO
Perù, Italia

EJE CRONOLÓGICO
décadas de 1960-1970

Yolanda Clemente San Román e Isabel Díez Ménguez, ***El Sainete Criollo en las bibliotecas de Madrid: aproximación a un catálogo bibliográfico descriptivo.***

Este artículo estudia el sainete criollo, un género teatral que pertenece al llamado género chico y que tuvo años de esplendor en los teatros argentinos y uruguayos durante las primeras décadas del siglo XX. El objetivo principal del trabajo ha sido la elaboración de un catálogo bibliográfico descriptivo con los nombres de los dramaturgos que escribieron sainetes, así como las piezas que se conservan en varias bibliotecas de Madrid (Biblioteca Nacional, las bibliotecas de la Universidad Complutense, entre otras bibliotecas especializadas). El artículo incluye un catálogo bibliográfico de todos los sainetes encontrados en estas bibliotecas y todos los escritores del género. No solo revela los nombres de los dramaturgos, sino que también muestra que muchas de estas obras fueron coautoras y acompañadas de música escrita por importantes compositores. El documento también examina cuáles fueron las representaciones más destacadas de estas obras, cómo se transmitieron –como textos escritos a mano o impresos–, las formas en que se hicieron públicos, el marco cronológico en el que se ubicaron y su relevancia en las diferentes bibliotecas.

This paper studies the Creole *sainete*, a theatrical genre that belongs to the so-called *género chico* and had years of splendour in Argentine and Uruguayan theatres during the first decades of the 20th century. The paper's main objective has been the elaboration of a descriptive bibliographic catalogue with both the names of the playwrights who wrote *sainetes* as well as the pieces that are preserved in several Madrid libraries (National Library, the libraries of the Complutense University and those of various research institutes). The paper includes a bibliographic catalogue of all *sainetes* found in these libraries and all writers of the genre. It not only reveals the names of the playwrights, but also shows that many of these plays were co-authored and accompanied with music written by important composers. The paper also examines which were the most representative of these plays, how they were transmitted –as handwritten or printed texts–, the ways in which they were made public, the chronological framework in which they were located and their relevance in the different libraries' bibliographic archives.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS

Literatura hispanoamericana; Teatro hispanoamericano; Sainete criollo; Bibliografías y Catálogos

Spanish-American Literature; Spanish-American Theatre; Creole sainete; Bibliographies and Catalogues

CAMPO TEMÁTICO

Literatura hispanoamericana; Teatro hispanoamericano

ALCANCE GEOGRÁFICO

Argentina; Uruguay

EJE CRONOLÓGICO

Siglo XX

Laura Scarabelli, ***Tramar la identidad femenina: las máquinas de coser de Bianca Pitzorno y Eugenia Predo Bassi.***

Il sogno della macchina da cucire de Bianca Pitzorno y *Advertencias de uso para una máquina de coser* de Eugenia Prado Bassi abren un espacio de interrogación permanente sobre la condición femenina, interpretada como urdido, como textura en constante proceso de construcción.
Las dos novelas presentan manos femeninas y su actuación febril, agujas que suturan telas incomprensibles, dedos que no dejan de sangrar en el doloroso ejercicio, poniendo el cuerpo, improbables retazos que se rehabilitan en inéditas formas.
La magia de la costura es vista como espacio de habitabilidad, residencia de las diferencias, epistemología alternativa que puede rediseñar el mundo.
El presente trabajo se propone indagar las representaciones del espacio de la costura en las las dos en las dos novelas para mostrar que el cuento en primera persona de la protagonista de Pitzorno, y la libreta de Mercedes, joven costurera de Prado Bassi, se transforman en archivo múltiple, un archivo que almacena anárquicamente todas las ocasiones de subversión que el territorio femenino produce, zurce, une, hilvana.

Bianca Pitzorno's *Sogno della macchina da cucire* and Eugenia Prado Bassi's *Warnings for a Sewing Machine* open a space of permanent interrogation on the female condition, interpreted as a texture in constant process of construction.
The two novels present female hands in their feverish performance, needles that suture incomprehensible textures, fingers that do not stop bleeding in the painful exercise of sewing.
The art of needlework is represented as a space of habitability, residence of differences, alternative epistemology that can redesign the world.
The present work aims to investigate the representations of the space of sewing in both novels, in order to show that the narration of Pitzorno's protagonist and the notebook of Mercedes, the young seamstress created by Prado Bassi, are transformed into a multiple archive that anarchically stores all the occasions of subversion that the female territory produces.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Literatura chilena contemporánea, Literatura italiana contemporánea; arte del bordado; identidad femenina; máquina de coser
Contemporary Chilean Literature, Contemporary Italian Literature; Art of Sewing; Female Identity; Sewing Machine

CAMPO TEMÁTICO
Crítica Literaria

ALCANCE GEOGRÁFICO
Italia; Chile

EJE CRONOLÓGICO
Siglo XXI

Giovanna Scocozza, ***Dalla 'nonviolenza' di Aldo Capitini alla 'paz del hombre' di Eugen Relgis: umanitarismo e pacifismo tra Italia e Uruguay.***

"La nonviolenza non è cosa negativa, come parrebbe dal nome, ma è attenzione e affetto per ogni singolo essere proprio nel suo esser lui e non un altro, per la sua esistenza, libertà, sviluppo": le parole dell'intellettuale perugino Aldo Capitini ci introducono ad una perlustrazione metastorica della vicenda umana contemporanea, chiamata ad affrontare la sua sopravvivenza malgrado gli strumenti di distruzione dei quali dispone, grazie agli apporti conoscitivi, conseguiti dalla scienza e dalla tecnica. Perlustrazione metastorica filtrata dall'elaborazione di un pensiero filosofico che giunge ad una fondamentale conversione nel 1918, transitando dal nazionalismo all'umanitarismo pacifista e socialista, soprattutto grazie all'esperienza della Prima Guerra Mondiale. E proprio la drammatica esperienza della guerra funge da ponte tra Capitini e Eugen Relgis, filosofo rumeno esule in Uruguay, apostolo dell'umanitarismo, grande ammiratore, come Capitini, del credo umanitario di pace e fraternità di Romain Rolland e per questo fermo sostenitore della missione internazionale degli intellettuali a difesa di un "pacifismo real" che "no puede ser sino integral y activo, suprapolítico y supranacional, personal y antiautoritario. No un "equilibrio" ilusorio entre las Grandes Potencias y los intereses de sus partidarios, sino la Paz lisa y llana de los individuos iluminados y de los pueblos libres: PAX HUMANA!". L'attualità sembra così costituirsi a campo di Marte per una riflessione sul pensiero e sul magistero civile di Capitini e sulla rielaborazione di tale pensiero nell'opera di Relgis, profondo estimatore del professore perugino, da lui considerato esempio di impegno per la diffusione di principi "nonviolenti" volti all' umanizzazione dell'uomo.

"La nonviolenza non è cosa negativa, come parrebbe dal nome, ma è attenzione e affetto per ogni singolo essere proprio nel suo esser lui e non un altro, per la sua esistenza, libertà, sviluppo": the words of the Perugian intellectual Aldo Capitini introduce us to a metahistorical exploration of contemporary human history, which is called to face its survival despite the instruments of distruction that it owns, thanks to the cognitive contributions achieved by science. The metahistorical exploration is filtered by the elaboration of a philosophical thought that reached a fundamental conversion in 1918, passing from nationalism to pacifist and socialist humanitarianism, expecially thanks to the experience of the First World War. It is precisely the dramatic experience of the war that acts as a bridge between Capitini and Eugen Relgis, a Romanian philosopher exiled in Uruguay, an apostle of humanitarianism, a great admirer, as Capitini, of the humanitarian creed of peace and fraternity of Romain Rolland. For this reason, he was a firm supporter of the international mission of intellectuals in defense of "pacifismo real" that "no puede ser sino integral y activo, suprapolítico y supranacional, personal y antiautoritario. No un "equilibrio" ilusorio entre las Grandes Potencias y los intereses de sus partidarios, sino la Paz lisa y llana de los individuos iluminados y de los pueblos libres: PAX HUMANA!". All of this will be will reflected on Capitini's thought and civil teaching and on the re-elaboration of this thought in Relgis'work, an example of commitment to the diffusion of "nonviolent" principles aimed at humanizing man.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS
nonviolenza, umanitarismo, azione, Capitini, Relgis
nonviolence, humanitarism, action, Capitini, Relgis

AMBITO TEMATICO
filosofico-culturale

AMBITO GEOGRAFICO
Italia-Uruguay

ASSE CRONOLOGICO
XX secolo (1914-1970)

Federico Sesia, *La Cristiada vista da Lovanio.*

Fondi d'archivio conservati presso gli Archives du Monde Catholique dell'Università Cattolica di Louvain-la-Neuve, insieme con i più importanti periodici cattolici belgi dell'epoca, ci hanno permesso di ricostruire la campagna del mondo cattolico belga in favore dei cattolici messicani durante la Guerra cristera (1926 – 1929). Questa campagna, causata da necessità locali (come la reazione di parte della gioventù cattolica belga francofona alla condanna dell'Action Française di Pio XI) e da motivazioni ideali, è presentata nel contesto del complesso e variegato mondo cattolico belga.

Archival collections conserved at the Archives du Monde Catholique of the Université Catholique de Louvain-la-Neuve, along with the most important Belgian Catholic periodicals of the time, enable us to reconstruct the demands of the Belgian Catholic world in favour of Mexican Catholics during the Cristero War (1926-1929). These demands, based on local needs (such as the reaction of a part of Belgian French-speaking Catholic youth to the condemnation of Action Française enacted by Pope Pius XI) and by idealistic motivations, are presented as part of the complex and variegated Belgian Catholic world.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS
Mondo cattolico belga; Chiesa cattolica; Cristiada; Guerra cristera; conflitto religioso messicano; ACJB; Messico; Belgio
Belgian catholic world; Catholic Church; Cristiada; Cristero War; Mexican religious conflict; ACJB; Mexico; Belgium

AMBITO TEMATICO
Storia contemporanea

AMBITO GEOGRAFICO
Belgio

ASSE CRONOLOGICO
1926-1935

Valeria Stabile, ***Entre letra y letra. La sobrevivencia de los espectros en Fuga en Mí menor de Sandra Lorenzano.***

El objetivo principal del ensayo es esbozar, brevemente, la capacidad de la novela de Sandra Lorenzano *Fuga en mí menor* (2016) de presentar a quien lee un espectro sinfónico de voces, historias, memorias y, principalmente, de ausencias y silencios. La inmaterialidad de estas ausencias y silencios, como los papeles peculiares que desempeñan la música y la fotografía en la novela, piden un método que cuente en su perspectiva con un marco teórico capaz de materializar lo inmaterial. Por esa razón, el presente ensayo se focaliza sobre cuestiones relativas a la inmaterialidad como la imposibilidad de representar los elementos que desempeñan un papel central en la novela y que se encuentran en suspenso en el espacio marcado por la pregunta que a menudo aparece en la novela de Sandra Lorenzano sobre la posibilidad o la imposibilidad de tener nostalgia de algo que se desconoce. La pregunta revela y dirige la atención hacia el elemento que constituye la ausencia y la memoria: el tiempo. Veremos como, gracias a un específico aporte teórico ofrecido por autores como Barthes, Derrida, Nouss, será posible reconfigurar y encontrar una articulación del tiempo, del presente y de la memoria que permita a quien lee materializar, fuera de los límites metafísicos, la sobrevivencia y la presencia asombrosa y rara de los fantasmas de la novela.

The main purpose of this essay is to trace, briefly, the capability of the novel by Sandra Lorenzano *Fuga en Mí menor* (2016) of presenting to the reader a symphonic spectrum of voices, histories, memories and, chiefly, of absences and silences. The immateriality of these absences and silences, and the peculiar roles that music and photography cover and articulate in the novel, claim for a method counting in its perspective with a theoretical frame able to materialize what is immaterial. For this reason, this essay focuses on issues consequential to immateriality such as the irrepresentability of the elements that play a leading role in the novel and that are suspended in the space of the question that appears and reappears several times in Lorenzano's text wheter if it is possible or not to long for something that we don't know. This question unveils and addresses the attention toward the element that constitutes absence and memory: time. We will see how, thanks to a specific insight offered by authors such as Barthes, Derrida, Nouss, it will be possible to reconfigure and find a different articulation of time, present and memory that allows the reader to materialize, out of metaphysical constraints, the survival and uncanny presence of the ghosts of the novel.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS
Literatura Hispanoamericana; Tiempo y temporalidad; Fotografía; Fantasmas y espectros; Jacques Derrida and Deconstruction; Sandra Lorenzano
Literatura Hispanoamericana; Tiempo y temporalidad; Fotografía; Fantasmas y espectros; Jacques Derrida and Deconstruction; Sandra Lorenzano

CAMPO TEMÁTICO
Literatura hispanoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO
México, Argentina, Italia

EJE CRONOLÓGICO
Contemporaneidad

Simone Trecca, ***Fenomenología del tránsito: texturas biográficas y literarias en Una hora en la vida de Stefan Zweig, de Antonio Tabares.***

El escritor judío austriaco Stefan Zweig se suicidó en compañía de su segunda esposa y secretaria, Lotte Altmann, durante la Segunda Guerra Mundial, en su exilio brasileño. *Una hora en la vida de Stefan Zweig*, del dramaturgo canario Antonio Tabares, pretende dramatizar la última hora del autor, mientras la pareja prepara meticulosamente los detalles de su suicidio y recibe la visita inesperada de un presunto exiliado judío recién llegado de Europa. El presente trabajo pretende investigar el texto, por un lado, como un ejemplo de tematización del tránsito (ya sea como desplazamiento geográfico o como abandono de la existencia), por otro, como ficcionalización teatral y literaria y proceso de apropiación de los hechos, especialmente a través de interesantes estrategias de migración intertextual capaces de evocar en el escenario, gracias al poder metonímico del lenguaje teatral, la figura humana e intelectual de la diáspora judía del siglo XX, la barbarie que lo motivó, así como el pensamiento y la imaginación del escritor exiliado.

Austrian Jewish writer Stefan Zweig killed himself in the company of his second wife and secretary, Lotte Altmann, during World War II, in their Brazilian exile. *An hour in the life of Stefan Zweig*, by Canarian playwright Antonio Tabares, intends to rewrite precisely the last hour of the author, while the couple meticulously prepares the details of their suicide and receives the unexpected visit of an alleged Jewish exiled newly arrived from Europe. This paper intends to investigate the text, on the one hand, as an example of thematization of transit (whether as a geographical displacement or as an abandonment of existence), on the other, as a dramaturgical, fictional and literary theatricalization and appropriation process of the factual, especially through interesting intertextual migration strategies capable of evoking on stage, thanks to the metonymic power of theatrical language, a human and intellectual figure of the Jewish diaspora of the twentieth century, the barbarism that motivated it, as well as the thought and imagination of the exiled writer.

PALABRAS CLAVE | KEY WORDS

Antonio Tabares (1973); Una hora en la vida de Stefan Zweig; biodrama; adaptación; exilio; holocausto

Antonio Tabares (1973); Una hora en la vida de Stefan Zweig; biodrama; adaptation; exile; holocaust

CAMPO TEMÁTICO

Literatura española contemporánea, Teatro español contemporáneo

ALCANCE GEOGRÁFICO

Canarias (España)

EJE CRONOLÓGICO

Siglo XX

Jacopo Turconi, ***Ambasciatore, intellettuale e giornalista: Juan Ignacio Luca de Tena dalla Spagna al Cile (1939-1943).***

Per il tema di ricerca "Le circolazioni tra Italia, Europa e America latina", di grande interesse è la sfaccettata figura di Juan Ignacio Luca de Tena, direttore del quotidiano conservatore "ABC" e rinomato scrittore teatrale. Nonostante il suo personale coinvolgimento nel golpe contro la *Segunda República*, nel 1939 fu inviato come ambasciatore di Spagna in Cile per la sua lealtà al progetto di ristabilire una monarchia liberale nel paese, non condiviso dal C*audillo* Franco. Accolto a Santiago nel 1941 da cinquemila persone, prova alla stesso tempo del suo prestigio come intellettuale e dell'interesse da parte dello Stato cileno per chi avrebbe dovuto aprire una nuova fase nelle relazioni del paese con la Spagna dopo il complicato momento della guerra civile, Luca de Tena nel ruolo dimostrò una personalità complessa e anti-ideologica. Divenne amico del presidente cileno Aguirre Cerda, appartenente al *Frente Popular r*adical-socialista, diede nuovo impulso all'associazionismo degli immigrati spagnoli, difese il regime di Franco dagli attacchi degli immigrati repubblicani e dei partiti cileni di sinistra e lavorò per rafforzare un sentimento d'*Hispanidad* condiviso da spagnoli e latino-americani. Durante la sua missione nel paese australe, viaggiò anche in Repubblica Dominicana e Perù. Dopo aver lavorato al rimpatrio dei cittadini tedeschi e italiani bloccati in Cile, ritornò infine in Spagna nel 1943, quando il Cile su pressioni statunitense ruppe le relazioni con l'Asse.

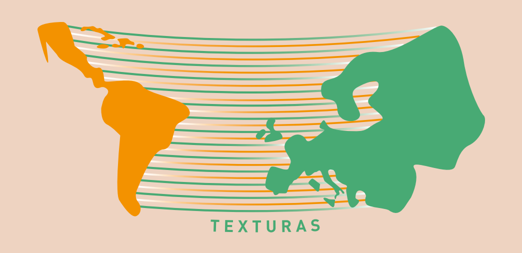
For the research theme "The circulations between Italy, Europe and Latin America", great interest arouses the multifaceted figure of Juan Ignacio Luca de Tena, conservative daily "ABC" head and renowned theater script writers. In spite of his personal commitment in the putsch against Spanish *Segunda República*, in 1939 he was appointed to the position of ambassador of Spain in Chile for his loyalty to the project of resettling a liberal monarchy, opposed by the C*audillo.* Welcomed in 1941 in Santiago by five thousand people, at the same time proof of his prestige as intellectual and of the public interest for who ought to have opened a new moment for Chile-Spain relations after the Civil War troubled phase, Luca de Tena in discharging its mandate showed a complex and anti-ideological personality. He became friends with Chilean *frentista* president Aguirre Cerda, he gave new impulse to Spanish immigrants associationism, he defended the Franco's regime from left-wing parties and republican immigrants attacks and worked to strengthen a Hispanic cultural identity shared by Latin-American and Spanish people. To accomplish his goal, he journeyed in Dominican Republic and Peru. After having managed German and Italian citizens repatriation, he returned to Spain in 1943, when Chile for pressure from the U.S. broke relations with Axis powers.

PAROLE CHIAVE | KEY WORDS
Hispanidad; Franquismo; Chile; España
Spanishness; Francoism; Chile; Spain

AMBITO TEMATICO
Storia delle relazioni internazionali

AMBITO GEOGRAFICO
Spagna, Cile

ASSE CRONOLOGICO
Seconda Guerra Mondiale



En el inconmensurable archivo de travesías que es el Océano Atlántico, en la infinita extensión de sus silencios, hay que buscar el origen de relaciones, confluencias, escrituras que parecen converger hacia un único macro-texto, que trasciende el espacio y el tiempo y define los rasgos fundamentales de una comunidad cultural transcontinental. Se trata de una comunidad humana que se estructura por medio de continuas y recíprocas influencias, que se mueve en el escenario político, socio-económico y cultural, a través de los siglos, y para la cual la operación de selección, clasificación y orden, que todo estudio crítico implica, debe necesariamente recalibrarse. La tarea que se propone este volumen es extensa y quizás atrevida: hilar tejidos que recorran las relaciones y contactos entre América Latina y Europa, caminando las dimensiones de la literatura, de las culturas y de la historia. Las texturas recolectadas en estas páginas exploran un extenso abanico de representaciones literarias, fílmicas, pictóricas, teatrales, arquitectónicas y musicales, de derroteros históricos, biográficos y culturales, cuyo resultado delinea un animado prisma de voces entre mundos. En este desafío a la complejidad consiste narrar las inagotables trayectorias, metafóricas y reales, que componen el volumen *Rutas atlánticas*.

ISBN: 979-12-80325-30-3 (PDF)
DOI: 10.13130/texturas.59